الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 377
السنة الثانية والثلاثون

حزيران 2002 ربيع الأول- 1423

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المــواد التــي تــرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التــي تنشــر ، تعبــر عــن آراء كُتابهــا . ولاتعبــر بالضــرورة عــن رأي المجلــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

من أجل...
عالمية الشعر
وإنسانيته

د. وليد مشوِّح

أقامت أكاديمية الشعر الموسكوفية برعاية الاتحاد الروسي لشؤون اليونيسكو ندوة عالمية للشعر من 18 وحتى 24 آذار 2002 في كل من موسكو وماغنيتو كورسك في الأورال، وكان لاتحاد الكتاب العرب في الجمهورية العربية السورية مشاركة في هذه التظاهرة الثقافية الهامة.. وهنا سأنقل وقائع هذه الاحتفالية اللافتة كوني أحد شهودها من جهة، ولأن الأطروحات النظرية التي رافقتها ألقت ضوءاً حقيقياً على ما يعانيه الشعر العالمي من مشكلات بدءاً من تلك الهوة الطارئة التي قامت بينه وبين المتلقي، وكيلا نحمّل عالمنا الشعري العربي وزر الابتعاد عن جمهوره.. فالأزمة على ما يبدو عالمية شمولية يتحمل الشعر ونقّاده جزءاً يسيراً منها، بينما تشير أصابع الحقيقة بالاتهام إلى السياسة والاقتصاد والإعلام حيث يتراجع الشعر أمام الراهن المعيشي، والمتغير الدولي، ناهيك عن انتفاء اللحظة الروحية وحلول الزمن المادي ولغة السوق في حيوات الإنسانية.

وتستقبل موسكو عشرات الشعراء الذين جاؤوا يمثلون بلدانهم التي كانت تشكل دولة الاتحاد السوفييتي سابقاً، كما تواجد فيها شعراء يمثلون مختلف مذاهب الشعر واتجاهاته، ولم يحضر – خارج النطاق الجغرافي السوفييتي سابقاً – سوى شاعرة صينية اسمها /فانغ هي/ وهي أصلاً مقيمة في موسكو لمتابعة دراستها العليا فيها، وحضرت أنا من سورية.

أكثر من سبعين شاعرة وشاعراً تجمعوا في مقر اتحاد كتاب روسيا في التاسع عشر من آذار المنصرف وكان في استقبالهم فاليري كانشيف رئيس الاتحاد بابتسامته الخفيفة وهدوئه الوقور وإلى

جانبه فالنتين أوستينوف رئيس أكاديمية الشعر في روسيا ونائبه فيكتور ماشكارا. هذا الحشد من الشعراء والشواعر جاؤوا لوضع حجر الأساس للبُنى الاحتفالية التي سيشهدها الشعر العالمي في الحادي والعشرين من آذار في كل عام.. تجمعوا ليدفعوا بعالم الشعر من المحدود الدولي إلى المفتوح العالمي، ليجعلوا العيد تقليداً عالمياً، ويرسموا على الخارطة الإنسانية إمبراطورية الشعر التي ستلغي من مفهوماتها الحدود السياسية وتظل مفتوحة على الإبداع والإنسان.

لقد شكر المجتمعون لأصحاب الفكرة الأولى فكرتهم التي أطلقها شعراء المغرب العربي، وربطوها ربطاً شفيفاً مع انطلاقة الفوح الشعري الأول في العالم تاريخياً، حيث كان من الوطن العربي أيضاً.. وطالبوا بترجمة الفكرة إلى فعل احتفالي عالمي تحتضنه دول العالم كل عام ليكون تقليداً حقيقياً يعيد للشعر ألقه، و هو الذي سيمد الإنسان بالمعنى الوجودي الأشمل كما كان عبر تاريخ الشعوب والأمم.

وفي عصر التاسع عشر من آذار حملت طائرة الشعر سبعين شاعراً كانوا يتحدثون إلى بعضهم بإلفة ومودة، وكأنهم يعرفون بعضهم منذ الولادة، أو منذ اخترقهم شعاع الشعر، وتحولت الرحلة التي استغرقت ساعتين ونصف بين موسكو وماغنيتو كورسك إلى مهرجان شعري صاخب أقيم بشكل عفوي في الفضاء،

وما إن هبطت الطائرة على أرض مطار المدينة حتى صفق الجميع وتعالت هتافاتهم برطانة تكاد تحس أنك تعرف معانيها حتى وإن لم تجد لغتها.

كل شيء أبيض يغطيه الثلج كمثل قلوب هؤلاء الذين حطوا للتو ضيوفاً على مدينة الحديد والصلب حيث يوجد أكبر مصنع لهما في العالم كله، ولعلك لا تشعر ببرودة الطقس والذي ساده دفء المشاعر وسعير الشعر.

كبار المسؤولين في المدينة صافحوا ضيوفهم فرداً فرداً مرددين عبارات ودودة وتمنيات بإقامة سعيدة وإبداعات تسعد جمهور هذه المدينة السيبيرية الذي ما برح أهلها ينتظرون من القادمين فرحاً وطمأنينة وسلاماً.

ثلاث حافلات كبيرة نقلت القادمين من كل الأصقاع إلى المصح العمالي الكبير والذي يبعد عن مطار المدينة أكثر من تسعين كيلومتراً وداخلها لم تعد تسمع سوى ضحكات الفرح وقراءات الشعر.

فوضويون هم الشعراء، عفيون هم، ملائكة، شياطين، هم كل هذا، خلطة عجيبة، وعادات غريبة، وتصرفات أغرب.. أكثر من ساعة حتى ولج كل واحد منهم غرفته المعدّة سلفاً بأناقة وعناية لعلها تنسجم ونرجسية الفنان منهم.

فجر الأربعاء في العشرين من آذار أيقظت الطيور شركاءها، ودبت الحركة في النزل قبل إشراقة الشمس، كان الجميع على حافة البحيرة المتجمدة، يشربون، يدخنون، يلتقطون الصور

التذكاريـة، يتمـازحون، يمارسـون نزوعـاتهم النفسـية بعفويـة وبسـاطة حتـى دعـا المضـيفون إلـى الإفطار... الفوضى هي هي.. والمضيفون لا يستغربون، أليس ضيوفهم شعراء.. وهذا يكفي..

في العاشرة صباحاً انتظم الجميع في قاعة مترامية الأطراف تأخذ مساحة كبيرة من بناء قصر الثقافة في ماغنيتوكورسك والذي يعتبر أكبر مبنى في المدينة بعد معمل الحديد والصلب.

طاولـة مستديرة جلس حولها سبعون شاعرة وشاعراً تحيط بها آلاف المقاعد التي خصصت للجمهور، وقد عرف كل واحد منا مقعده من خلال القطعة الكرتونية التي كتب عليها اسم الشاعر وموطنه، ووضع أمامه كتاباً تذكارياً حوى بين دفتيه حياة كل شاعر مشارك ونماذج من شعره باللغة الروسية وصورته الشخصية.

تحدث محـافظ المدينـة بإيجـاز مرحباً بضيوفه ومفاخراً بأدبـاء المدينـة وشـعرائها أحيـاء وأمواتـاً معرجاً على مكانتها الاقتصادية والتاريخية، عارضاً لتاريخها النضالي، متمنياً طيب الإقامة للضيوف في احتفاليتهم هذه.. وتلاه مدير معمل الحديد والصلب بإلقاء كلمته التي شرح فيها الواقع العمالي والاقتصادي في المعمل الذي يديره، وعبّر باسم خمسين ألف عامل يعملون في هذا المعمل عن سروره في أن تستقبل المدينـة أول احتفالية شمولية بيوم الشعر، وعرض بالاسم الواقع الثقافي في المعمل، وذكر أسماء الشعراء والأدباء العاملين فيه، وفاخر باستضافة المعمل لهذه التظاهرة العظيمة على حد قوله.

ثم تحدث رئيس أكاديمية الشعر الشاعر الكبير فالنتين أوستينوف عن الشعر ودوره الإنساني، والنضالي، موضحاً أهمية مثل هذه الاحتفالية الكبرى، متمنياً أن تتحول إلى تقليد سنوي تتقاسمه عواصم العالم، وتمنى على الشعراء المشاركين في هذه الاحتفالية أن يقدموا الآراء والمقترحات التي تعيد للشعر مكانته في العالم، وشكر للجهات المنظمة سعيها في تنظيم هذا الاحتفال. وبعد الانتهاء من كلمته قدم بنفسه الشاعرة الكبيرة "تاتيانا كامرتانا" لأنها ابنة هذه المدينة، هنا ولدت، وهنا بدأ نبوغها الشعري، ثم انتقلت لتعيش في موسكو، وقد قابلها الجمهور بحفاوة وصفق لها واقفاً.

بعدها مباشرة قدمني أوستينوف بكلمات رقيقة هي أكبر مني بكثير، وكان الجمهور ودوداً مبالغاً باحتفائه بي، وهنا لابد لي من أن أؤكد جمالية الإيقاع في الشعر العربي، وموسيقا اللغة العربية قد أخذت بمجامع القلوب، إذ استزادني الآلاف من الحاضرين، ولم يكن المترجم مستعداً أو قادراً على ترجمة الشعر، فأصر الجمهور أن ألقي بدون ترجمة.

ثم تتالى الإلقاء وتعاقب الشعراء على المنبر وسط جمهور يحب الشعر ولا يملّه وظل الجميع في أماكنهم على الرغم من الساعات الأربع التي صرفها الشعراء بإلقاء قصائدهم.

وبعد الغداء عدنا إلى القاعة الكبرى في قصر الثقافة حيث وزعت الجوائز على الشعراء والفنانين والتشكيليين الشباب الفائزين بالمسابقة السنوية التي تقيمها مديرية الثقافة تشجيعاً للشعر

والموسيقى والفن التشكيلي وكانت التغطية الإعلامية شاملة حيث رافقت فعاليات المهرجان لحظة بلحظة.

وفي المساء أقيمت حفلة كبرى حضرها الآلاف وألقى الشعراء على أنغام الموسيقى واستمر السمر حتى الثانية صباحاً حيث أعادتنا الحافلات إلى نزلنا.

في الحادي والعشرين دعتنا الجامعة في المدينة إلى إحياء أصبوحة شعرية وقرأنا على مسامع الآلاف من الطلبة لمدة ثلاث ساعات، ثم ألقينا على مسامع عمال معمل الحديد والصلب لمدة ساعتين، ،بعد الغداء توجهنا إلى منتجعات التزلج وتجولنا في معالمها السياحية، وبعد التجوال انضممنا إلى طاولة مستديرة، تحدث فيها الشعراء عن واقع الشعر وشكوا من انحسار الإبداع وطوفان الغث، وانصراف الجمهور عنه نتيجة للمتغيرات وسيادة مفهومات السوق، واحتفاء الإعلام بالسياسة والاقتصاد والأخبار المثيرة، كذلك تراجع القراءة نتيجة لتقنيات الحاسوب وتوابعها و سيطرة التلفزة وموادها الترفيهية، وتوجه الجيل الشاب وجهة استهلاكية مستوردة.

وقدم المتداخلون مقترحات ربما ساعدت في عودة الشعر إلى جمهوره أو بالعكس ومن هذه المقترحات: إصدار دورية ضخمة تعنى بالشعر وقضاياه عالمياً وتكتب بلغات عدة، تعميم الاحتفالية السنوية بالشعر دولياً، إصدار دليل الشعراء العالميين، زيادة تبادل الوفود الشعرية بين جمعيات الشعر العالمية، إقامة تجمع شعري عالمي يكون بمثوبة الجامعة والبرلمان.. ناهيك عن مقترحات أخرى أراها صعبة التنفيذ.

وبعد انتهاء الندوة تلك أقيم احتفال كبير خصص لتبادل التوقيعات والتقاط الصور التذكارية، والتوقيع على /اوتوغرافات الجمهور/ وقد ظل الشعراء في حلقات حتى الهزيع الأخير من الليل حيث حملتنا طائرة الشعر عائدة بنا إلى موسكو وقد تواجد الكثيرون من أبناء المدينة فجر يوم الثاني والعشرين من آذار وقبل إشراقة الشمس بساعة على ساحة المطار لتوديعنا وكان المنظر مؤثراً.

وقد شهدت قاعة اتحاد الكتاب الروس مساء يوم الثاني والعشرين تواجداً شعرياً من قبل الشعراء الذين شاركوا في الاحتفالية، والشعراء الذين لم يشاركوا حيث استمعوا إلى تقرير مفصل عن فعاليات الاحتفالية قدمه الشاعر المبدع فيكتورلابن وأضيفت إلى المقترحات مقترحات أخرى، ثم صيغت المقترحات على شكل توصيات سيتعامل معها الشعراء ويعممونها على الحركات الشعرية العالمية وتجمعاتها.

وأخيراً: أستطيع القول إن الشعر موجود إنسانياً، كامن في ذات المتلقي، وهو بحاجة إلى تحفيز، إلى إبداع حقيقي، إلى عودة مخلصة لقضايا الإنسان والطبيعة، إلى الوضوح، إلى بناه وتشكيلاته الحيوية المعروفة ليعود إلى عافيته، ويطل مرة أخرى على جمهوره الذي ظل مخلصاً لجوهره، متنكراً لأدعيائه والمتسلقين على قلاعه، والمعتدين على مقدساته.. أجل سيقوم الشعر من ترمده ذات زمن صحيح...

❑❑❑

التجريب

في قصيدة التفعيلة

د. نعيم اليافي

خلال الثلث الأخير من القرن الماضي انتظم الشعر العربي الحديث في ثلاثة ضروب من التشكيلات البنائية: تشكيلة شعر العمود، وتشكيلة شعر التفعيلة، و تشكيلة قصيدة النثر، أو ما هو خارج التشكيلتين السابقتين كنص الكتابة الشعرية على اختلاف تجاربها، و بعض هذه التشكيلات متعاقب، وبعضها متزامن، وبعضها الثالث متجاوب. ورغم أنها تعكس في تطورها و تجاربها وجهات نظر مختلفة ومواقف أيديلوجية واجتماعية وثقافية متباينة إلا أنها في مجموعها دلت على مبلغ التحول الذي طرأ على الحساسية الفنية بما فيها المعرفة والذوق اللذان أخذا يصيبان جوانب الحياة.

** لقد انت... التشكيلات الشعرية في ... ضروب: تش... الشعر العم... وتشكيلة التفعيلة، وتش... قصيدة النثر*

ولا يعني هذا التقارب ويجب ألا يعني محاولة البحث عن قواسم مشتركة تلتقي حولها أنماط التعابير الشعرية وإن كان هذا في ذاته أمراً جائزاً وإنما يعين مرونة في الرؤية والتعبير وانفتاحاً أكثر على الحركة والعصر.

ولكل نمط من هذه الأنماط تقاليده وأصوله وملامحه الفنية، سأستخدم لتفسيرها والإحاطة بها والتعبير عنها مصطلح الأجهزة المعرفية، وهكذا يكون لكل شكل أو بنية أو نسق جهازه المعرفي الخاص به والمؤلف من المصطلح والمفهوم وطبيعة التعبير والعلاقات والارتباطات التي تصنع له دائرته وفضاءه الخاصين به .

ولست أشك قط، في أن المدخل الطبيعي للوقوف عند أوجه التقارب والعلاقات بين سائر المواقف والبنى والتميز بينهما إنما هو مسألة التجريب وإذا كنا سنؤخر إلى الخاتمة مفاهيم التجريب ونقدها فإننا نسرع هنا للزعم بأن التجريب حوار بين مختلف الأدوات وتقليب لوجهات النظر وطرح لقضية الممكن والبديل والمستساغ وغير المستساغ بغض النظر عن الجائز وغير الجائز مما هو متوارث أو معروف. نقطة الانطلاق هنا الواقع بكل آفاقه وتشظياته وليس الماضي، والضروري وما نحتاج إليه وثراء التعدد ووفرة الاحتمالات.

فشعر التفعيلة أو الشعر الحر هو المجال الذي كتبت فيه وأكتب، وهو أقرب إلى ذوقي ومعرفتي وطبيعتي النفسية والذهنية. ما أريد أن أضيفه إلى قضية الأجهزة المعرفية للبنى الشعرية الخاصة ونسقها وفضائها التفريق بين الوجودين،

الوجود بالقوة والوجود بالفعل فقد تشترك بعض الأنساق في المفردات إلا أنها تتخالف في المعاني والدلالات، وجودها خارج النسق المعرفي هو وجود بالقوة، ووجودها داخل الإطار هو و جود بالفعل الذي نقصد إليه قصداً ولا نقصد سواه، والناقد يهتم كالسياق ذاته بالوجود الفعلي وليس بمجرد الوجود الاسمي.

سأتحدث في قصيدة التفعيلة عن التجريب ضمن العناوين الآتية:

1-التسمية.

2-إيقاع النمط الحر.

3-لغة المفارقة والتضاد.

4-الشكل الخطي.

5-لعبة البياض والسواد.

6-أنواع أخرى من التجريب.

7-خداع التشكيل.

8-البنية المعمارية.

9-إشكالية التجريب /خاتمة نقدية.

أولاً – التسمية:

أطلقت منذ الخمسينات تسميات عدة على القصيدة الجديدة، وغلبت التسمية التي أطلقها الشاعر صلاح عبد الصبور وهي شعر التفعيلة، بوصفها القاعدة الإيقاعية لهذا النمط من النظام، وشاع مصطلحان ولا يزال كلاهما غير دقيق أو لا يصف البنية بخاصيتها المميزة، أولهما الشعر الحر، وثانيهما شعر التفعيلة.

وقد رأيت فيما رأيت أن الاحتفاظ بما هو خاطئ وشائع أفضل من أي اقتراح آخر بديل يربك أكثر مما هو يصوب أو يحدد، ودار المصطلح على الألسنة وصفاً أو قدحاً، ودارت معه كل مفهوماته على اختلافها وتداعياتها (1).

ثانياً – إيقاع

النمط الحر:

تقوم موسيقى النمط الحر على قاعدتين عريضتين الأولى قاعدة الغياب، والثانية قاعدة الشعور. على أساس القاعدة الأولى ترفض قصيدة التفعيلة كل الصور العروضية القديمة الجاهزة ذات الأشطر والنسب المحددة، وتضيق بكل الوحدات المعنية المتشابهة المكرورة ضيقاً شديداً وتنفر منها، وتحل محلها وحدات تنبع من داخل العمل سواء أكانت هذه الوحدات مجتزأة أو كاملة، وبكلمات أخرى إن تشكيل الشعر الحر يقوم على فقدان النموذج، وبسبب هذا الفقدان يظن بعض المتلقين أو كثير – لا فرق – أنه شعر لا يتوسل بالإيقاع، ولا يحكمه قيد، وأن غير القاعدة فيه هو القاعدة، وبسبب ذلك يقترب من النثر، والواقع أن هذه كلها مغالطات تدفعها أمور: أولها أن شعر التفعيلة كأي شعر لا يمكن أن يكون حراً لدى من يريد أن يحقق الإتقان في عمله، وحريته ليست ضرباً من أي موسيقى، وإنما هي السيطرة عليها والالتزام بها وأحكامها، إنها الإحساس بالراحة في إسار القيود المرسومة التي يصنعها كل فنان لفنه.

وثاني هذه الأمور أن الشعر الحر عندما رفض القاعدة الجمالية لموسيقى القصيدة التقليدية أوجد للأذن قاعدة جمالية أخرى أقوى تأثيراً وأكثر فاعلية، وإذا كانت قاعدة النغمة في النموذج التقليدي تقوم على الرنين والتماثل والرتوب والتشابه والتوقع... فإنها في النموذج الحر تقوم على التغيير والترجيع والتنوع والوحدة وعدم التوقع، ولعل أحد هذه الأشياء الهامة التي قدمها هذا الشعر أنه لفت الانتباه إلى وجود نغمات عديدة وتشكيلات موسيقية طريفة لا تقف عند سائر التشكيلات المعروفة، والأمر الثالث أن

الأذن العربية تعودت خلال تاريخ تلقيها الطويل على نمط معين من الموسيقى تتوقعه فتهيئ نفسها له منذ اللحظة الأولى التي تدعى إلى سماعه، وبما أن الشعر الحر لا نموذج له فإن هذه الأذن تتوهم خاطئة أنه لا موسيقى له أو إيقاع، ولا بد لها من فترة تعتاد فيها سماع النغمات الجديدة تعايشها وتتمتع حتى تسيغها وتتقبلها.

والقاعدة الثانية للتشكيل الموسيقي للشعر الحر ارتباطه بحركة الشعور، وحتى نفهم أساس هذه القاعدة يجب أن نضع نصب أعيننا مقياس النغم الزمني واختلاف طبيعة وحدتيه في الشعرين التقليدي والحر، ففي الشعر القديم يشكل البيت السطر الموسيقي لنغم القصيدة، وكل بيت مقسم إلى عدد متساو من التفعيلات، و كل تفعيلة تتضمن حداً من المقاطع، حَركات وسَكنات، وينشأ الوزن في هذا الشعر عن طريق ترديد عدد من "الموزيرات" التي يتضمن كل منها جملة من المقاطع أو الفواصل الزمنية، أما كيف يتم الترديد فأمر في غاية السهولة، إنه يتم تبعاً لمقياس الموسيقى الزمني أو لضابط الزمن. ومع الشعر الحر الجديد يختلف الوضع تمام الاختلاف، فالسطر الموسيقي ليس هو البيت وإنما هو الجملة الموسيقية التي ينبع منها النغم، وحدة الجملة أو السطر وإن كانت تقوم بالتفعيلة إلا أنها لا تخضع للمقياس الزمني بصورته القديمة المكرورة، بل تخضع لدورها في العمل وتبعاً للارتباط الإيقاعي بالحالة الانفعالية، وكل مجموعة من الوحدات تنشئ جملة موسيقية شعرية أو سطراً قد يطول وقد يقصر لأنه يتألف من عدد مختلف من "الموزيرات" بيد أنه مع بقية الأسطر يشكل البنيان الموسيقي للعمل ككل (2). وقد ساعدت هاتان القاعدتان معاً ووفق المفهوم المذكور على تنوع التجريب الموسيقي للشعر الحر بشكل لا حصر له ولا قياس.

حين جاءت نازك الملائكة، وقننت للشعر الحر أسسه الموسيقية مثل ما رأتها، وجدت نفسها محاصرة بهواجس الإبداع والابتكار، يحدوها فيض هائل من محاولات التجريب في التراث وغير التراث، وكم هائل من المعرفة النظرية تسربت إليها عن طريق المثاقفة، واختارت لنفسها سبيلها الذي اختطته في كتابها "قضايا الشعر المعاصر (3) والذي عدّ يوم صدوره في الخمسينات فتحاً جديداً، وزعم من زعم أنه أفضل كتاب صدر في عروض الشعر بعد صنعة الخليل، وقررت في الكتاب الأمور التالية:

1- تحصر تفاعيل الشعر الحر في ثمانية أبحر هي الصافية منها.
2- لا يجوز المزج في التشكيلات.
3- عدد التفعيلات في السطر الواحد محدود ولا يصح المزيد.
4- بالنسبة إلى نوع معين من التفعيلات وفي بعض البحور، على الشاعر ان يلتزم بما فُرض عليه من قيود، ولا يصح ارتكاب الخطأ أو التمادي فيه.

وفي الطبعة الثانية لكتابها عدلت نازك في قواعدها، وتنازلت عما جعلته شروطاً ضرورية، وهذا التعديل في الرأي يشير إشارة واضحة إلى أن العمل الإبداعي عمل فردي يقوم على الذوق مثلما يرتبط بالنماذج والكم، وتكمن الإشكالية الأساسية في التكرار والاطراد والسماع وحركة الأذن، وهذا ما تلقفه باحث متميز هو أحمد بسام ساعي (4) الذي ميز بين ثلاثة ضروب من الشعر الحر سماها على التوالي التوقيع والتنويع والتشكيل، وجعل لكل ضرب مساراً محدداً مما فتح الباب عريضاً بين القاعدتين السابقتين لتعدد أشكال التجريب والتجديد وكان من أولى نتائجها

*** شعر الت...**
أو الشعر ...
هو المجال ...
كتبت فيه وأ...
وهو أقرب ...
ذوقي ومـ...
وطبيعتي الن...
والذهنية.

التفريق بين العروض وبين الموسيقى فالشعر كما فهم أكثر علاقة بالعروض، والحضارة والمدنية أكثر صلة بالموسيقى. ويجيء شاعر مبدع ليحرر التفعيلة ذاتها من إسارها وينظر إليها من زاويتها الإيقاعية يقول فايز خضور في مقدمة أحد دواوينه (5) (صراعنا الآن هو الوصول إلى تحرير التفعيلة الواحدة ومحاولة التحرر منها دون أن تفقد الصياغة موسيقاها، وتنحو نحو قصيدة النثر التي لم تخضع إلى التطور الجمالي الواجب بالنسبة إلى الشعر العربي). ثم يشرح أسس دعوته الجديدة هذه فيقول: "نحن لم نخرج عن التفعيلة الواحدة إلى ما يسمى بقصيدة النثر وإنما خرجنا على التفعيلة وحطمنا حجمها، معتمدين في توزيع البيت الشعري على ملاحظات أهمها:

أ- اللحظة الشعورية أو الجرس الشعوري وليس على الإيقاع في التقطيع الوزني للتفعيلة الواحدة.

ب- كثيراً ما يتمزق طنين التفعيلة فيقف القارئ عند محطات ليست هي نهاية البيت أو العبارة الشعرية، وهذا يترك للموسيقى الداخلية حرية التنوع والتوزيع بقدرة تكثيفية فيتسرب إيحاؤها عالياً وعميقاً وشاملاً يزيد العون على التكثيف والتغيير.

ج- إننا لن نترك التفعيلة ولكن علائقنا الوجودية معها أضحت مختلفة لم يعد يرصدنا قالب التفعيلة ولا نوعها الوزني لأننا احتويناها فصارت تالية ليس العكس.

د- عندما جاء أدونيس وجدد أدهشنا كجيل لاحق غير أنه عجز في حدود التفعيلة أي في ممارسة لغزها المربوط، والتركيب الذري لها، فكان يدخل أكثر من صوت (وزني) في القصيدة الواحدة، ولكن يظل في داخله شيء مبهم وهو التفعيلة ذاتها.

أطلقت منذ ... سينات ... يات عدة على ... يدة الجديدة ... ت التسمية ... أطلقت وهي ... التفعيلة.

هكذا تطور الموقف من التفعيلة بين أوائل الخمسينات وأوائل السبعينات، فبعد أن كانت غاية في ذاتها أضحت جزءاً من دائرة أوسع، وبعد أن كانت أدخل في العروض أضحت أدخل في الموسيقى، إنه التطور الذي أصاب المجتمع والمدنية والشعر وسار الجميع نحو أفق أوسع في التعامل والعلاقات.

وفي رأيي أن هذا التطور جزء من الثنوية المتقابلة التي عاشتها الثقافة العربية ولا تزال بين المفهوم القديم ومفهوم الجديد، ومن يتتبع مواقف النقد العربي إزاء مشكلة التفعيلة سيعثر على اتجاهين غالبين الأول درسها من الزاوية العروضية فبين طبيعتها وأشكالها وأجزاءها وطرائق استعمالها (6)، والثاني درسها من الزاوية الإيقاعية في ضوء علاقتها بالنغمة السائدة وانداحها في غيرها وكيفية تشابكها واندماجها أو تآلفها مع سواها وهو الاتجاه الذي نؤثره ونلتفت إليه ونعنى به.

تنوير

لعل من أهم الفروق التي بينها الشعر الجديد واعتمد عليها وأبرزها التمايز بين الوزن وبين الإيقاع، أو بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية وقد اتكأ كثيراً على النوع الثاني باعتبارها ذات صلة وثقة بالشعور أو العاطفة، وقد بينا في مكان آخر طبيعة النسق الإيقاعي في الشعر الحر، ونحاول هنا أن نقف عند العلاقة الوشيجة بين العنصرين ونتبين تشابكهما، وكيف يمكن أن يلقي أحد المكونين بظله على الآخر من خلال ثلاثة مفهومات مفهوم التنافر ومفهوم الانسجام ومفهوم التنضيد، ونمثل ببعض الجمل الشعرية وبعض الأسطر المنتقاة من قصيدة بعنوان دراسة في ملحمة الغبار (7).

1 (يعتريني الذهول / كلما آنستْ ضوءَ عينيَّ تلويحةٌ/

(في دجى البعد / من رمش عصفورة خائفهْ.

2 (حراس الغابات الليلية – قطّاع الطرق الوداعْ/

(يتزيون.. أصيلاً – بعباءات الرسْل / ويمضونَ

(سراعاً/ صوب مغارات القَدَر الحجريهْ / ويعودون

(خفافاً – قبل صياح الديكهْ.

3 (ظَهْراً منتهَكاً، وجباهاً منهكة خزياً/ وجفوناً مثقلةً

(العتم / ونبضاً عِنِّينَ الحركهْ...

نبدأ بالمفهوم الأول، التنافر، وعلى الرغم من أن مفهوم الانسجام هو الأصل في العلاقة بين الصورة والإيقاع إلا أن استهلال القصيدة بالجملة الشعرية الأولى هو الذي جعلنا نتحدث عن هذا المفهوم، وعلى كل فإنا نلاحظ التدابر أو التنافر بين ثقل الحركة وبطئها وامتدادها في وزن البحر العروضي والمدات المتعانقة المتتالية في أصوات الحروف ولاسيما حروف اللين من جانب، وبين سرعة الحركة خفتها وخطفها التي تشي بها وترسمها في آن الصور الشعرية من جانب آخر (تلويحة الضوء خوف العصفورة أو ذعرها المنعكس في حركة رمشها)، وعندي أن هذا التعاكس أو التنافر بين الإيقاع والصورة مقصود وموظف ولم يأت عبثاً، إنه يقدم أبلغ ما يكون التقديم المتناقض بين الواقع والإحساس به، بين الأمل واليأس، الداخل والخارج، ومن أجل ذلك او بسببه افتتح النص بالذهول الذي اعترى الشاعر بهول الإحساس.

الجملتان التاليتان تبرزان نوعين من الانسجام والتناغم بين الإيقاع والصورة على مستويين، مستوى الخفة والحركة، ومستوى البطء والتثاقل، فالأول منه يرسمه التوافق بين صور الشخوص المغتصبين، قطاع الطرق الماضين "سراعاً" في دجى الليل والعائدين "خفافاً" قبل "صياح الديكة" من جانب وبين الوزن العروضي المستعمل في تفعيلته السريعة المتكررة الراجزة بجانب آخر. وثانيهما يرسمه التوافق بين صورة الجفون "المثقلة" بالنوم والعتمة، والنبض البطيء الرخو المتلاشي "نبضاً عنِّين الحركة" من ناحية وبين تغير الإيقاع المستعمل في تفعيلته الأبطأ من ناحية أخرى.

ويسمح هذا النص في إيقاعه الكامل ليس بدراسة التوافق أو التنافر بينه وبين الصورة فحسب وإنما بدراسة هذه الموسيقى السيمفونية في علاقتها بالتجربة الشعورية ارتفاعاً و انخفاضاً، جيئة وذهاباً، بطئاً وسرعة من جانب وبين تداخلات وتفاعلات جملة من الأصوات والمقاطع العروضية تؤلف من مجموعها جوقة رائعة الأداء عجيبة الأنغام من جانب آخر. وهو موضوع خارج عن حدود البحث فلنرجع إليه.

نرجع إلى المفهوم الثالث وهو العلاقة بين تنضيد الكلمات ورسمها على الورق وهو ما أسميته بصورة السطح الخارجي للشكل وبين حركة الدلالة التي يسعى إليها الشاعر ويريد أن يؤكدها في العين والأذن، وسنمثل لذلك من قصيدة الشاعر أمل دنقل "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، يقول الشعر (8):

ونحن جرحى القلب

جرحى الروح والفم

لم يبق إلا الموت

**تقوم مو*
النمط الحر
قاعدتين
عريضتين ا
قاعدة ال
والثانية ق
الشعور.

والحطام

والدمار

أليس هذا التنضيد المقصود والذي يصور في حركته المندرجة نحو الأسفل القاع والهاوية. زماع روح تخرج من جسدها. ولحظة احتضار أمة تدلف سريعاً نحو الموت والدمار. يتوافق مع المعنى الذي يريد الشاعر أن يبينه ويصل إليه من ثم، أو كان بمقدور القصيدة التقليدية أن تصور في شكلها الخارجي مثل هذا المعنى؟!

ويمكن للمرء أن يتحدث أكثر عن هذا السياق وعن علاقته بالصورة وخاصة فيما يتعلق بإيقاع الحروف وتصويرها وإيقاع المفردات وتصويرها (ولا سيما المفردات التي ترسم بحروفها دلالاتها) والترجيع الصوتي والتكرار واللوازم الموسيقية وفي النص المختار للتحليل "قراءة" نماذج ناصعة للتمثيل على ذلك.

ما نود أن نقوله أخيراً عن هذا السياق الإيقاعي في شعر التفعيلة: لقد سار المكونان الرئيسيان للقصيدة العربية المعاصرة لاسيما في نطاق المرحلة التجريبية في خطين متوازيين ومتناغمين منذ نشأة الحداثة في الوقت الراهن، بدأ النص باختراقه البحر العروضي اعتماداً على إيقاع التفعيلة الصافية ثم اخترق هذا الصفاء في بنية البحر الواحد مؤثراً المزج بين البحور حتى وصل الآن إلى نسيج متشابك من الإيقاعات الشعرية، وفي الوقت ذاته بدأ هذا النص يخترق أسلوب التعبير القديم اعتماداً على الصورة في انزياحها القريب، ثم زاد اختراقه فاعتمد الإنزياح الممكن حتى وصل مؤخراً إلى الانزياح البعيد فالأبعد واضعاً نصب عينه في كل ذلك غموض المعنى وفيض الدلالة، إنها رحلة قصيرة في الزمان بيد أنها طويلة وصعبة ومعقدة في الفن والصناعة.

ثالثاً: المفارقة ولغة التضاد:

لغة الشعر لغة تلعب فيها ظلال الدلالات دوراً يفوق الدور الذي تلعبه الدلالات المحددة ذاتها، وعلى هذا الأساس يفرق في العادة بين لغة العلم ولغة الفن فالأولى تجمدت ألفاظها في حدود مدلولاتها الخارجية المفردة إلى درجة التخصص وكان مثلها الأعلى في ذلك لغة الرياضيات والمنطق الرمزي التي تتخذ نظاماً معيناً من العلامات يجعلها تشف مباشرة عن مدلولاتها الخارجية وتتأتى عن الارتباطات العاطفية كلها وإشعاعات الأهواء.

وعلى العكس لغة الشعر التي لا يمكن أن تكون مفردة الدلالات ولو قصد الشاعر إلى ذلك قصداً ورمى إليه لأن دلالات ألفاظه تتداخل وإشعاعاتها تتجاوز حدودها العادية وتنتهك حرمة معانيها المعجبة وتكتسب حين يعدل بعضها بعضاً طاقات ما كانت لتتكون لو لم تجتمع على هذا النسق أو ذاك. إن الشاعر بخلاف العالم يفتت دلالات ألفاظه، ويصنع لغته الخاصة به، ويبني باستمرار تركيبات جديدة نضرة أثناء سيره في عمله وقد أشار الكثير من الدارسين إلى ذلك التغيير الطفيف في اللغة وإلى تلك الكلمات التي لا تزال تتقابل وتتضاد مكونة تركيبات مفاجئة، وهذا التغيير دائم، أي أنه لا يمكن تحاشيه في القصيدة وإنما يمكن توجيهه والتحكم فيه فحسب.

من طبيعة لغة الشعر هذه تنبع صور المفارقة الشعرية والشعورية في آن ونقول شعورية حتى نميزها من نمطين آخرين يستعمل أولهما المناطقة ويستعمل ثانيهما أرباب السفسطة كلا النمطين يختلف الاختلاف كله عن المفارقة الشعورية التي تقوم على الإحساس والإلهام،

الشعر الحر ... رفض ... دة الجمالية ... سيقا القصيدة ... دية أوجد ... قاعدة ... ية أخرى ... تأثيراً وأكثر ... ية.

وتتولد من الاستعمال الفني الخاص للألفاظ.

وربما كان الدافع الممكن الذي يكمن وراء استعمال المفارقة هو الدافع نفسه الذي يكمن وراء استعمال لغة الحدس، إنه محاولة النفاذ إلى جوهر الوجود الكامن وراء نطاق الحواس، واكتشاف العالم الباطن المختفي، ومعرفة حياة الأشياء الداخلية والتعبير عن الشعور الخاص الدقيق الذي يكابده الفنان وبما أن التركيبات المجردة أو حتى التركيبات التي تقوم على المتشابهات غير قادرة على احتواء هذه المحاولة فإن السبيل الوحيدة والمحتومة إلى ذلك هي اللجوء إلى أبنية خاصة متناقضة كانت أو متضادة أو حتى بعيدة عن المألوف والتي تتولد تحت الإحساس الغامض لتحمل التجربة وتخرج إلى الحياة غاصة بالدلالات المتلاحمة مفعمة بالمعاني المتباينة المتشابكة غامرة بالإيحاءات العديدة المتداخلة.

والمفارقة أنواع منها المفارقة الساخرة التي تتم عن طريق الاختلاف بين الواقع ومفهومنا عنه، ومنها مفارقة الشعور التي يستبين فيها الشاعر بين الواقع والإحساس به ومنها مفارقة التعارض أو الازدواج، ومفارقة التناقض وصراع الأضداد (9).

ويبدو أن معظم صور المفارقة في الشعر الجديد تنبع من رؤيتين الأولى هي الدهشة التي تهز مشاعر الفنان حين يتبن له أن الواقع المدرك من الخارج ليس هو الواقع الذي يعيشه أو يحسه في تلك اللحظة. والثانية هي الرؤية الكلية لطبيعة الإنسان والكون والحياة، هذه الطبيعة التي تزيل حجاب الألفة بين الإنسان و الخارج، وتقدم إليه ازدواج الوجود أو التضاد القائم فيه، على الأقل من ناحية الشعور، وكلا الرؤيتين رؤية الدهشة والرؤية الكلية تتناول الأشياء المألوفة العادية بطريقة من شأنها أن تجعلها تظهر للذهن وقد اكتسبت سحر الجدة من أوضاع وصور غير عادية، أو نقول بطريقة تحاول أن تظهر أن الأشياء العادية ليست في الحقيقة عادية وإنما هي جديدة دائماً، وأن الأشياء النثرية هي في واقعها شعرية نضرة باستمرار.

من المفارقات التصويرية المركبة التي دارت في الشعر المعاصر تلك التي عنيت بالمقابلة بين الماضي والحاضر مواقف وشخصيات وقيماً وتصرفات وخلائق ففي قصيدة الموت في الفراش (10) لم يكتف الشاعر بالطابع التراثي البحت لمشهد خالد بن الوليد على فراشه:

أموت على الفراش مثلما تموت العير

وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنة برمح

إلا وفيه جرح

إذن

"**فلا نامت عيون الجبناء**"

ولو فعل ذلك لكان حظ الفن فيه ضئيلاً لأن الأمر مجرد تسجيل لواقع تاريخي يكاد يلتزم العبارة الحقيقية الأصيلة لكن الشاعر مزج المعطى التراثي بالمعطى المعاصر فكانت المفارقة على النحو الآتي:

أموت في الفراش مثلما تموت العير

أموت والنفير

يدق في دمشق

أموت في الشارع في العطور في الأزياء

أموت والأعداء

تدوس وجه الحق

وما بجسمي إلا وفيه طعنة من رمح

إلا وفيه جرح

إذن

"**فلا نامت عيون الجبناء**"

فالعدو يدوس وجه الحق وليس هناك من

** عندما*
نازك الم
للشعر
أسسه الموس
وجدت نـ
محاصرة بهوا
الإبداع والابتـ

ينهض لمجابهته، ليس هناك غير العبث واللهو والعربدة، نفير يدق ولا مجيب، عطور تذيع وأزياء تنشر، في وقت يقتضي جلال الحداد ووقاره، حق منهك مداس، يقتضي جدية الموقف وتحرير الأرض والإنسان ولكن صاحب الحق مشغول بنفسه ورفاهته، والمفارقة تستخلص بصورة قائد يمزقه الحزن لأنه حرم أملاً كان حريصاً على الفوز به وهو الموت في ساحة الوغى، وصورة قوم عابثين يحرصون على الحياة أي حياة ولا يهزهم ضياع الحق ويستثير شهامتهم كرامة مهدورة (11).

إن جميع المفارقات في ظل هذا الجدل الدائر بين المتناقضات ليست حيلاً ذهنية أو لغوية وإنما هي مواقف تتضمن أخرى مناقضة لها وجميعها منسقة معها متكاملة بها في نطاقين نطاق الوحدة الصغرى التركيب أو السطر ونطاق الوحدة الكبرى أو القصيدة، ولو أنك حاولت فصم اندماج الدلالات المتشابكة واستخلاص المعاني التي يرمي إليها الشاعر بصياغتها في ألفاظ أخرى لخرجت مع ما توخيت الدقة بشيء يختلف تماماً عما قصده فالشاعر في صور المفارقة بني بناء خاصاً ذا نمط معين من الإشعاعات والإيحاءات التي تكتسب في سياقها معاني جديدة قد تتعارض وتتناقض في الظاهر أو في الباطن إلا أنها تكون موقفاً موحداً ورؤيته، وأي سعي نحو تغيير الألفاظ أو إحلال بعضها محل بعض أو استبدال أحدها بالآخر هو في النهاية إفساد للنمط الذي انتظمها، وتحطيم للرؤية التي أوجدتها، وبكلمة مختصرة قتل للعمل الفني نفسه.

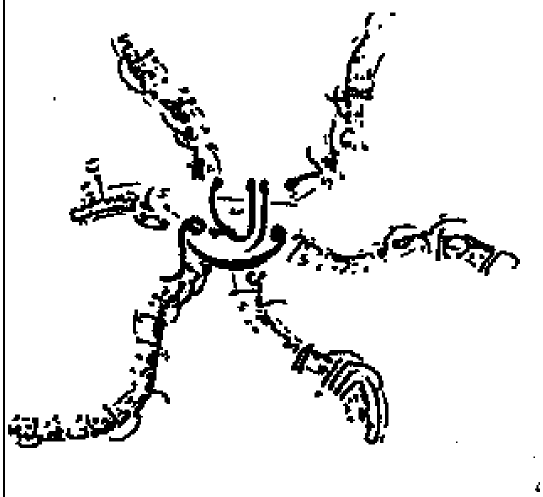
وتعليل المفارقة من الزاوية البلاغية والواقعية سهل وبيّن فهو على المستوى الأول جُماع لثلاثة أمور الطباق اللفظي والتضاد والثنائيات وبعضها معروف في البديع (12). أما على المستوى الثاني فهي طريقة لخداع الرقابة لأنها تراوغها إذ تستخدم على السطح قول النظام السائد بيد أنها تحمل في طياتها ما يغيره وينقضه وهي بذلك تمثل نوعاً من السلاح الفعال وهو الضحك بما يحمله من توتر حاد وضغط لابد أن ينفجر في مواجهة السلطة القائمة (13).

رابعاً الشكل الخطي

ولك أن تسميه البصري والشجري والصوري... وكلها معان واحدة تشير إلى تأثر الشعر الجديد بفضاء فن الرسم وأدواته، ويبقى الفرق بينهما أن أحدهما يستمد دلالته من اللغة، وثانيهما يستمدها من الخط، ويعتمد كلاها على ضغط القراءة، واستخلاص الإيحاء. وبرز هذا النمط من التجريب أكثر ما برز في شعر المغرب، وأفاد الشعراء في تشكيله من صورة الحرف العربي هناك، كما أفادوا من التراث بتطويره ومن الآداب الغربية بتمثلها ومحاكاتها والقياس إليها، وربطوها بالواقع المعيش، وما أن تشرع في تأمل نص من النصوص، حتى تجد نفسك إزاء منظور جديد للإبداع الشعري والتجريب تتمرد فيه الكتابة على انتظامها وفق طرائق أو سنن متعارفة، وتترك للمتلقي حرية القراءة التي تذهب بدورها في غير اتجاه، وعلى مستوى التركيب العلامي تشكل النصوص وحدات بصرية قائمة بذاتها مستقلة بمجال عرض خاص مستلزمة شروط تقبل متميزة، ويقوم تركيب الفضاء النصي على بنية مخصوصة للخط المغربي، سمته الرئيسية الانفصال والتنوع في حركة الأسطر بتكسير الخطية والنزوع إلى النموذج والتقلص والانحسار وتغيير الاتجاهات ويظهر تبعاً لذلك إيقاع بصري غير مألوف قوامه المشهد المرئي، وتتناوب الأشكال البصرية المقدمة في الفضاء التصويري عبر وفرة من الألفاظ الخالية من علامات الترقيم، هي في مدّ وجزر بين العلاقة الأيقونية والتجريب كما هو الشأن في النموذج

*** صراعنا الآن ... الوصول إلى ... حرير التفعيلة ... واحدة ومحاولة ... تحرر منها دون ... تفقد الصياغة ... وسيقاها.***

الآتي (14):



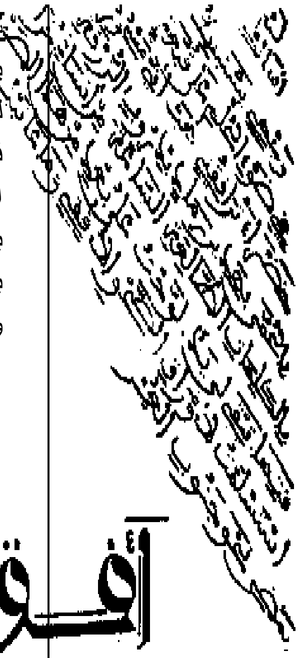
ولقد رأت يمنى العيد في هذه العلاقة الأيقونية محاكاة لنزيف همومنا المعاصرة وتزيفنا معها، إن تعرج الكلمات وانخراطها من الكلمة المركز "الدم" يوحي بهذا النزيف "(15)".

أما في نصه الآخر هذه القصيدة المطاردة الذي افتتح به بنيس آخر مجموعته الشعرية (في اتجاه صوتك العمودي) فيوظف جملة من الأنساق التعبيرية ويتناسل النص من الركن الأيمن فإذا بنا إزاء فضاءين فضاء تتوزع فيه الكلمات بشكل مثلث، وفضاء مخصص لفعل الأمر "أفق" الذي كتب بحروف عريضة وبحجم أكبر ووضع في حيز مكاني يوحي بقيمة هذا الفعل الذي يتحرك في فضاء عمودي من البياض مستقلاً عن الأسطر الشعرية التي أتت بدورها متمردة على تنظيم الأسطر المعهود ومشدودة إلى معمار جديد للفضاء يتوجه على المشاهدة قبل القراءة، وفعل "أفق" بهذا التوزيع الفضائي إنما يكتسي أهمية مخصوصة، ولا غرابة ما دام هذا الفعل يفضي إلى ضرب من التعالق بين الدال البصرية والمدلول الثقافي ويحيلنا على الوعي الممكن بوصفه دعوى الفعل وتخطياً لمنطق السكون وهو ما توحي به أيضاً صيغة الأمر هكذا.

وتقترن الدعوة إلى الإفاقة بالحلم والكلمات التي تجيء حبلى بالرفض في فضاء المثلث المواجه لفضاء "أفق" كما يبينه المعجم اللغوي (وجهي يستيقظ، الحلم، الكلمات الطالعة، الضوء، أوراق الصحو...) (16).

هكذا لم يعد الخطاب الشعري المعاصر يقتصر على العلاقات اللغوية وإنما بات يختبر وسائل جديدة للتعبير وأشكالاً طباعية مستحدثة. وما كان ذلك إلا بسبب هيمنة الفنون البصرية واتساع حضورها في عصرنا الراهن على درجة باتت فيها الصورة تنافس اللغة لتشكل القصيدة تشكيلاً جديداً يفضي إلى لون مخصوص من التلقي يقوم على تجاوز جماليات القصيدة العمودية (17).

* كا
التفعيلة
الخمسينات
القرن العشـ
أدخل
العروض أضـ
في السبعيـ
أدخل
الموسيقا.



خامساً لعبة السواد والبياض:

هذا النوع من التجريب يهتم بالانتشار على بياض الورقة بكلماته ومساحته وعلامات الترقيم فيه، وهو اهتمام لا يذهب إلى تنزيل الكتابة في حقل متقدم من حقول التجريب فحسب وإنما يذهب إلى توزيع البياض والسواد توزيعاً منسجماً في بنية النص العميقة ليحمل الكثير من الدلالات، لذلك من الصعب أن نغفل هذا الجانب أو نقلل من قيمته، ذلك أن البياض فعل بريء أو عمل محايد أو فضاء مفروض على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واعٍ ومظهر من مظاهر الإبداع وسبب لوجود النص وحياته بل قل إنه الهواء الذي يتنفسه النص ولماذا لا نقول إن البياض يضحي هنا دالاً بصرياً يوجهنا في تحديد مقاطع النص الشعري التي تنظم معمار القصيدة وتبرز في يشكل قوامه الانتظام والتكرار كما أن البياض يحيلنا على تعدد في فضاءات النص سواء أكانت لغوية أو طباعية تصويرية أو ثقافية إذ لا يمكن في التجارب الشعرية الحديثة ولاسيما في القصائد البصرية أن نتناول الكلام بالتحديد دون أن نهتم بفضائه ومظهره وأشكاله المرئية كما أن الاهتمام بالشكل البصري يبقى منقوصاً ما لم يقترن بالكلام وعلاقته بالسياق (18).

تجمعنا فكان الماء
نخلاً وانحنيت لكل زائرة
تنادينا دوائر وجهي الأولى
تعالت في صفوف الماء
صافية يزركش صدرنا بعض
الكلام تسابق الزيتون بين
صراخنا قلنا وكان الطفل
يدفع موته اقتربوا، لنا الأعلام
هل قتلوك هذا يومنا أبداً له
سرا طريقته فمالك غير أن
تلهو وتضحك من جنون
الحرب يا خلي تجاوب في
السهول غبارهم ليت البلاد
تضيق حتى نشرب الشاي
المنعنع ثم نرحل في اتجاه

الموت
هذا الموتِ
هذا (25) الموتِ

ونرصد لما قلناه آنفاً بعض نصوص محمد بنيس التي تعد نماذج لكتابات تجريبية تحررت من سلطة المؤسسة الشعرية والتقليدية لتؤسس نمطاً جديداً من الكتابة يحفل فيها معمار الصفحة بمساحات متنوعة من البياض تجيء حيناً فاصلة بين السطور وحيناً آخر في نهايتها، وهي أحياناً

تتوسطها لتحدث وقفاً بين عناصر الجملة الواحدة، يزج بالمتلقي في متاهة الكتابة ويذهب باطمئنانه ويدفعه دفعاً إلى طرح السؤال، وفي نص "موسم الموت" يستغل بنيس فضاء الصفحة على نحو جيد فيحتل الملفوط حيزاً على يسار الصفحة فاسحاً المجال أمام نص آخر موازٍ للبياض، ونص البياض هنا يسعى إلى مجاوزة أبنية وعي المتلقي التي تعودت الشكل المتناظر للكتابة أو شعر التفعيلة الذي يجعل من بداية السطور منطلقاً للكتابة على النحو الآتي:

إذا كان الفضاء اللغوي عادة يهتم بالقول والإفصاح عن اللغة فإن الفضاء التصويري القائم هنا على التأطير يسعى إلى إبراز الفضاء الأول بوصفه موضوعاً للمشاهدة، وأشكال التعالق هذه بين الفضاءين اللغوي والتصويري تظهرفي نماذج أخرى من الشعر العربي الحديث الذي استلهم أشكاله البصرية من الذات ومن الخطيات خاصة لتعدد أبعاد علائقها بالنص، فهذه ليست إعادة أو تكراراً كما يتبادر إلى الذهن أول وهلة وإنما هي إثراء للدلالة نظراً لطابعها العلامي المزدوج (19).

سادساً – أنواع أخرى من التجريب:

كانت تلك أهم عوالم التجريب في شعر التفعيلة، وإلى جانبها بذلت محاولات أخرى وتقنيات أقل ذيوعاً وانتشاراً بعضها أخفق وبعضها الآخر استقام، وجميعها تم تحت تأثير المبادلات والتداخلات بين أنواع الفنون بما فيها السينما والتلفاز والمسرح ولعل أهمها: الجوقة والمونتاج "الوصل والقطع" والكولاج "الإلصاق" والسيناريو واللقطة المتقطعة، ونأخذ مثالاً واحداً عليها وليكن تقنية الارتجاع الفني Flash back وهو أسلوب روائي يحدده معجم مصطلحات الأدب (20) على النحو الآتي: وهو الرجوع أثناء التسلسل الزمني المنطقي للقصة أو المسرحية أو الفيلم إلى ذكر أحداث ماضية لإيضاح الظروف التي أحاطت بموقف من المواقف أو للتعليق عليه وتستعمل هذه الوسيلة خاصة في السينما ثم امتدت إلى الرواية التي تبدأ عادة بالجريمة ثم تسرد الأحداث التي أدت إليها، ومن أمثلة هذا النوع من التجريب قصيدة من أوراق أبي نواس "(21) التي ترد في سبع أوراق تضطرد بشكل منتظم ولكن أبا نواس أو الشاعر يشده الارتجاع الفني للعودة إلى الماضي في الورقتين الخامسة والسادسة وهي تفصل ثلاثة مشاهد مأساوية محفورة في ذاكرته وتبرز الفاجعة في ثالث المآسي وتقع في أمه:

نائماً كنت جانبها، ورأيت ملاك القدس
ينحني، ويربت وجنتها
وتراخت الذراعان عني قليلاً
وسارت بقلبي قشعريرة الصمت
–أمي، وعاد لي الصوت
–أمي، وعانقتها... وبكيت
وغام بي الدمع حتى أحتبس

إن استدعاء الشاعر الماضي أو عودته إليه في صورته المأساوية يعمق أبعاد مأساته الحاضرة مأساة الشاعر المحروب المخروس، فالعسس يترصدون له ليصادروا كل كلمة يكتبها فهي مأساة ضاربة الجذور في عهد الطفولة، صناعها أصحاب السيادة والسلطة، ومأساته شاعراً هي امتداد طبيعي لمأساته طفلاً، فالعدو واحد لم يتغير، ولا يجد الشاعر إزاءه إلا أن يدفن عقله في كؤوس الراح "عله بالمدام يتناسى الدماء".

وإذا كان الهدف من تبادلات التأثر والتأثير والغنى والتنوع والثراء على مستوى الدلالة ومستوى التلقي فإن الطغيان أو تحويل فن على حساب فن وإحلاله محله ليس هو المطمح الذي يرنو إليه الشعراء في تجريب الارتجاع الفني بقدر ما هو

قد تش... بعض الأن... في المفردات أنها تتخالف المعاني والدلالات.

وسيلة لتعميق الرؤية والدربة.

سابعاً – خداع التشكيل:

قررنا من قبل أن لكل نمط شعري أجهزته المعرفية ومفاهيمه ومصطلحاته وطريقة استخدامها وعلى الشاعر كما على الناقد أن يميز في المعاني والدلالات، وينشأ الخلل بواسطة الجهل أو العجز، ومرت فترة لا تستبان منها الحدود بين التشكيلات، وسواء أكان الأمر بالنسبة للمتلقي أم للكاتب تنشأ حالة من الارتباك والبلبلة وأذكر فيما أذكر أن صديقاً شاعراً قديراً أطلعني على نص بناه بناء عمودياً، فأعجبت به إلا أنه أمهلني أسبوعاً بدعوى أنه سيعيد توزيعه وفق نظام التفعيلة وحين تحاورنا قال إن طريقته في التأليف أنه يكتب النص أول ما يكتبه عمودياً ثم يعيد توزيعه بعد ذلك كما يحلو له حراً أو قصيدة نثر أو يبقيها على العمود، وذكرتني هذه الطريقة بما حكاه ابن طباطبا في "عيار الشعر" عن كيفية تعليم الشعر ونظمه (22) فهو يظن أن العملية الشعرية تمر بمرحلتين المرحلة الأولى يفكر فيها نثرياً فإذا استقام له الوضع جاءت المرحلة الثانية ليحولها إلى قصيدة شعر وقد تصفحت الكثير من دواوين الشعراء فوجدت جملة من قصائدهم الحرة يمكن أن يعاد نظمها على العمود (23) يقول أحد الشعراء (24):

"ممشوقة القد، يا أسطورة البلد، جُن الشتاء، بحجر الروح فاتقدي، على ضفاف الصحارى، أورقت مهج، نهدهد الحلم، في أرجوحة الولد، أصابع الريح، تحصي كل بارقة، تصطاف خلف جراحات، بلا عدد أسائل الزورق النشوان سارية، وزرقة الطقس عن أمس، بدون غد..."

ورد هذا النص بصياغة العمود وصياغة شعر التفعيلة على النحو الآتي:

ممشوقة القد، يا أسطورة البلد
جُن الشتاء، بحجر الروح فاتقدي
على ضفاف الصحارى، أورقت مهج
نهدهد الحلم، في أرجوحة الولد
أصابع الريح، تحصي كل بارقة
تصطاف خلف جراحات، بلا عدد
أسائل الزورق النشوان سارية
وزرقة الطقس عن أمس، بدون غد

ممشوقة القد
يا أسطورة البلد
جُن الشتاء
بحجر الروح
فاتقد
على ضفاف الصحارى
أورقت مهج
نهدهد الحلم
في أرجوحة الولد
أصابع الريح
تحصي كل بارقة
تصطاف خلف جراحات
بلا عدد
أسائل الزورق النشوان سارية
وزرقة الطقس
عن أمس بدون غد

إنه خداع التشكيل، وخداع التشكيل لا علاقة له بالتجريب بل له كل العلاقة بالجهل على مستوى وبالعجز على مستوى آخر، وكلاهما

...شعر أكثر ...قة بالعروض، ...ا الحضارة ...دينة أكثر ...ة بالموسيقا.

خارج حدود هذه الدراسة.

تنوير:

قضيتان هامتان من قضايا شعر التفعيلة يجب أن نوضحهما لعلاقتهما بطبيعة هذا الشعر الأولى قضية الغموض والثانية قضية الصعوبة، حتى نتعرف طبيعة الغموض ومن ثم نعامله ونرفع حجبه لابد أن نضع نصب أعيننا مبدأين استقلاله ومشكلة معناه من جانب وتشكيله الجديد من جانب آخر، وأن نحمل أنفسنا أيضاً مقدمات كثيرة في بعض المعارف وأهمها مقدمات الفهم النفسي ونعني بذلك لوناً من الخضوع حتى نستطيع ان نتذوقه، وأولى متطلبات الخضوع ترويض النفس على تقبل نوع جديد من الشعر لم تألفه من قبل ثانيتها محاولة نسيان علائقها الخارجية والعيش في هذا العالم، ثالثها الحكم عليه لا بحسب قيم الشعر القديمة وإنما بحسب قيمه الخاصة التي تنبع من داخله، وجميع هذه المتطلبات لا تبين لنا ظواهر الموقف الواعي التي تقفه قصائد الشعر الجديد أمام كل محاولة للفهم بقدر ما هي مجرد أمور تضع المشكلة موضع القضية التي تحتاج إلى تفسير أو حل (25).

ونستطيع على أي حال إذا أغضينا مؤقتاً عن مسألة غنى الاحتمالات المختلفة التي تبرق خلف الصورة وتفلت من قبضة العقل أو عدم الاكتفاء لدى المتلقي وعلاقته بالقضية أن نرد الغموض إلى ثلاثة أسباب تتجلى في ثلاثة مظاهر رئيسية أولها اعتماد الشاعر على ثقافته ثانيها موقف الانسحاب الذي خلص إليه وثالثها شخصية الفكر والتعبير الشعريين.

وترتبط بهذه الصفة الغموض وتتداخل صفة الصعوبة حتى تحل إحداهما مكان الأخرى لدى بعض الدارسين، فما من ريب في أننا حين نبدأ قراءة قصيدة نجد أنفسنا مدفوعين إلى العيش في عالم بكر غريب كل ما فيه من قوانين وأبنية وتجارب ولغة وصور ومحاولات صادقة نضرة للتعبير في حاجة إلى الترجمة بالنسبة إلينا كمتلقين، وسواء أتقبلنا هذا العالم أم لم نتقبله فهذا لا يهم ما دام العمل الذي يبذل في سبيله العناء كله قابلاً لأن يفهم وجديراً بأن يفهم.

وثمة أسباب أخرى يمكن أن تضاف إلى ذلك هي أولاً إلفنا للتراث العربي القديم على اختلاف قيمه وثانيهما طبيعة العصر واختلاف جمهوره، والسبب الأول يتلخص في أن المقاييس التقليدية التي استمرت تؤثر مئات السنين أضحت شبه قوانين إعلائية ألفها الإنسان العربي وتكيف ذوقه معها، وصار يرى من خلالها كل جديد ويحكم بها عليه وبما أن الشعر القديم يتحرر من كل هذا المقاييس فإن الصلة المعهودة التي كانت تشد القارئ العادي إلى الشعر ولا يتطلب منه أي نوع من الجهد وهنت إلى حد كبير، لقد كانت إحدى الطرق الرئيسة لتذوق الشعر القديم هي ترجمته إلى لغة نثرية حتى يُفهم رغم وضوحه، أما هاهنا فإن الطرق الضالة لتناول الشعر وتذوقه هي تفتيت وحدته إلى وحدات منطقية ومعقولة.

والسبب الثاني لهذه الصعبة هو طبيعة العصر من جهة وموقف الجمهور من جهة أخرى، فالعصر الحاضر الذي بلغ التطور التقني مكانة هامة أزاح الخيال والعواطف عن دورها القديم وأحل العلم محل الشعر كأداة الرؤية والتعبير عن الواقع. وهذا يؤدي إلى الشق الثاني النقطة فالجهور في عصره اللاهث وزاده الخاطف وعجلته السريعة يقبل إن أقبل على الشعر الذي يلامس قلبه قبل أن يصل إلى أذنيه ولا نقصد بذلك ان المعركة قائمة بين شعراء المدرسة والجمهور وإنما أقصد أنها قائمة بين فن عصرنا بخصائصه وبين فن العصر الثالث بميزاته.

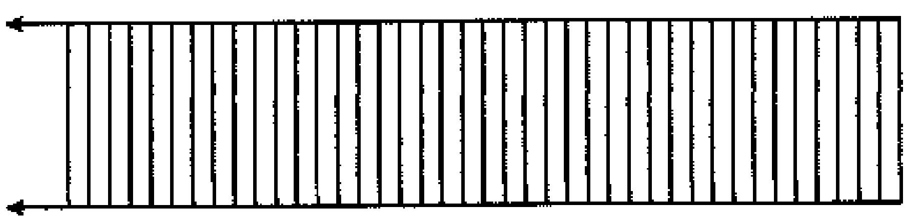
حصرت ... تفاعيل الش... الحر في ثم... أبحر هي الص... منها.

وتجــيء طبيعــة التعبيــر الشــعري ولغتــه وقضــاياها فــي الانزيــاح علــى اخــتلاف درجاتــه والتناقض والترميز والأسطر... إلخ فتعقد المشكلة وتزيدها صعوبة.

ثامناً: البنية العمارية:

كثيرة هي تلك الدراسات التي تناولت البنية المعماريـة للشـعر الجديـد وسـواء اسـتخدم النقـاد مفردات أخرى مثل أساليب أو أشكال أو طرائق أو هياكـل فإنهـا تلتقـي فـي المحصـلة حـول دلالات واحدة هـي سياقات المتزامن والمتعاقب في تدرج الكيفيـة التـي يظهـر عليهـا الشـكل الخـارجي للنص (26)، ومـن سـوء حظنـا أننـا لا نكـاد نجـد دارسـاً واحـداً يسـتقرئ أو يتتبـع مظـاهر هـذا التشـكل فـي مختلف أنماط التعبير فالأمر في ذلك يحتاج إلى جهـد كبيـر، وإذا كنـا فـي ميـدان التفعيلـة لا نعثـر علـى إحصـائيات تحصـر أنماطهـا، فمـن بـاب أولى أننا لا نجد في ميدان البنية كتباً تحقق ذلك (27).

وبـين أيـدينا ثـلاث محـاولات تبـين البنيـة: أولاها محاولة عامة لعلاقة الأفكار بالصور وفق الترسيمة الآتية:



يقوم البنيـان الفنـي بهـذا الشكل علـى قاعـدة صورية عامة تتعانق فيها الأوساط وترتبط ويؤدي بعضـها إلـى بعـض، وتشـكل فـي النهايـة كـلاً واحداً هـو الصـورة العامـة للعمـل، وسـواء اعتبرنـا القصـيدة صـورة قائمـة بـذاتها أو عـددناها حلقـات متداخلـة أو سلسـلة مـن الصـور فـإن بنائهـا فـي الحالتين لا يعدو أن يكون بناءً صورياً يقدم الفكرة المصورة لا الفكرة زائد الصورة، وهو شكل على كـل حـال يقـف قبالـة البنـاء القـديم فـي القصـيدة التقليديـة،وإذا كانـت الصـورة هنـاك تتعـارض مـع المادة وتنفصل عنها في نسق منقطع متفكك فإنها هنا تساير تطور الفكرة بحيث يكون البناء الشعري حقاً بناء صورياً، ويكون الفكر الشعري حقاً فكراً صورياً.

المحاولـة الرائـدة الثانيـة جـاءت بهـا نـازك الملائكة في حديثها عن الهياكل وتقول (28): لقد استخلصـت مـن مراجعـة مئـات القصـائد أن هيكـل القصـيدة يقـوم علـى ثلاثـة أصـناف لكـل منهـا خصائصه المميزة.

1- **الهيكل المسطح**: وهو الذي يخلو من الحركة والزمن وهو أبسطها وتحديداً أنـه يـدور حـول موضـوعات سـاكنة مجـردة مـن الـزمن وأن الشـاعر ينظـر إلـى موضـوعاته فـي لحظـة معينــة ويصــف مظهرهــا الخــارجي فــي تلــك اللحظة وما يتركه من أثر في نفسه وهو أقلها في النص الجديد.

2- **الهيكـل الهرمـي**: وفيـه يمـنح الشـاعر الأشـياء بعـدها الرابـع فبـدلاً مـن أن توصـف الأشـياء وهي ساكنة ذات ثلاثة أبعاد في لحظة واحدة من لحظاتها يبدو وكأن الشاعر قد تجرد عن

الشعر
يشكل
السطر
سيقي لنغم
يدة.

الزمن فراح الماضي والحاضر والمستقبل تبدو له كلها واحداً ومن خلالها يظهر الموصوف متحركاً متغيراً.

3- **الهيكل الذهني:** وفيه يقدم عنصر الحركة على أسلوب فكري فبدلاً من أن يستغرق التحرك زماناً نجد الحركة لا تستغرق أي زمن لأنها حركة في الذهن يقصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حدث يستغرق زماناً.

والمحاولة الثالثة تمت في نطاق الصورة وفي ضوء علاقتها وقدمتها في كتابي "أوهاج الحداثة" وإذا كانت البنية توصف بالثبات لأنها شبكة من العلاقات والارتباطات إلا أن هذا الثبات ومن ورائه النظام أمر غير مستقر لا في الزمان ولا في المكان، ولعلنا نذكر أن المفهوم ولد في أحضان الفلسفة الماركسية المؤمنة بالواقع المتحرك وإن انتشر بعد ذلك وطور في الفلسفة المعاصرة ولاسيما بعيد الحرب العالمية الثانية وما طرأ على الحياة من تغيرات وتبدلات وجدنا صداه في علم اللسانيات الحديث الذي أكد أربعة أمور عُدت مدخلاً للبنيوية الحديثة وهي أهمية العلاقة والنسق ومستوى الباطن والقوانين الناظمة.

وفي السنوات الأخيرة طور مفهوم البنية ليحمل معنى الحركة إلى جانب معنى الثبات فوجدنا من يتحدث عن البنية الثابتة والبنية المتحركة باعتبار أن كلاً منها يؤدي غرضاً ووظيفة يختلف عما يؤديه الآخر، وما دام الحكم في ذلك يرجع إلى السياق – والسياق هيولى تخضع في تشكلها لمبدأ التجريب وليس فقط لمبدأ السببية – فلم لا نتحدث عن علاقة متغيرة في البنية تقوم على الحركة مثلما تقوم على الثبات؟ لقد أدت مناقشة هذه القضايا مع طلابي – قسم الدراسات العليا في جامعة دمشق – على مستوى التنظير على الأقل – إلى ما أسميه بمفهوم التوازن المؤقت، وهو مصطلح متداول في مجال الاستراتيجية السياسية أردت نقله إلى ميدان الدراسات اللغوية والنقدية لأصف به البنية الثابتة والمتحركة في آن، يأتي الثبات في هذه البنية من المطلق العام، وتأتي الحركة من النسبي الخاص، ورأيت هذا المفهوم يفسر وعلل القاعدة الأساسية التي تؤسس عليها تقنيات القصيدة المعاصرة بما فيها تقنيات الصورة، أعني قاعدة الغياب أو اللاتشكل.

من المعروف أن هذه القصيدة ثارت في جملة ما ثارت على القواعد التي صاغت بنية القصيدة التقليدية وجعلتها صلبة ثابتة محصورة في قالب أو منوال – على حد تعبير ابن خلدون – وأهمها أربع: الغرض الشعري والوزن العروضي والصياغة اللغوية والتركيب الصوري، وحين جاءت القصيدة الرومانسية ورفضت معظم هذه القواعد لم تقدم البديل بقدر ما قدمت صدعاً بارزاً وثنوية متعارضة بين النظرية الشعرية والنص الشعري (30).

مع القصيدة المعاصرة في حداثتيها الأولى والثانية قلبت تلك القواعد رأساً على عقب فحلت تلك التجربة محل الغرض ووحدة الموسيقى متمثلة بالتفعيلة – صافية وممزوجة ومتشابكة ثم في الوحدة الصوتية بعد ذلك – محل الوزن والانزياحان الدلالي والصوري محل قاعدتي الصياغة والتركيب اللغويين، وأدى هذا التغيير في القواعد إلى إحلال مفهوم النص الديناميكي اللامتشكل محل مفهوم النص المتشكل، أي أن القصيدة جعلت من مبدأ الحركة أساساً لبنيتها بدلاً من الثبات أساس بنية القصيدة التقليدية، وأضحت كل قصيدة بالتالي نموذج نفسها باختيار في نظامها الخاص ورحلة تشكلها الجمالي حتى رأى أحد النقاد أنه من المستحيل الحديث عن بنية للقصيدة الحديثة (31).

وبرغم ذلك فقد جرت محاولات عدة لدراسة

لفت ... الحر الانتباه ... وجود ... نغ... عديدة وتشك... موسيقية طريق...

هذه البنية استعملت لها مرادفات مثل المعمار والهيكل قبل أن يستعمل مصطلح البنية ذاته (28) وجميع هذه المحاولات تتحدث عن نواظم عامة إما لمفهوم التصميم أو للإيقاع أو للسيرورة الجمالية للتجربة الشعرية، وسنحاول من جانبنا أن نقدم دراسة لبنية الصور في علاقاتها العامة علاقات بعضها ببعض، أولما أسميته بالنواظم المشتركة التي تحكم هذه العلاقات والارتباطات.

ولقد وجدت بعد لأي أنه يمكن التمييز بين ثلاثة ضروب من الأبنية هي: البناء التعارضي والبناء التوافقي والبناء التوالدي كما يمكن أن نلاحظ بناء رابعاً لا يأخذ شكل النموذج العام هو البناء المونتاجي بناء القطع والوصل، سنقف الآن عند هذه الأبنية ونتبين طبيعة مكوناتها وارتباطاتها شرط أن ندرك أمرين أولهما أن هذه الأبنية قد تتداخل في العديد من النصوص إلا أننا نعول في فرزه على المعنى الغالب، وثانيها أن هذه الأبنية لا ترتبط بفلسفة عامة للشاعر بقدر ما ترتبط بالطريقة التي تبنى بها القصائد وتصاغ، أي أن الشاعر لا يلتزم بهذه الطريقة أو تلك في كل قصائده وأن اختياره لها أو لسواها يعلله النص ذاته ولا تفسره نظرة عامة له.

1-البناء

التعارضي:

يحكم هذا البناء مبدأ التعارض أو التناقض ما بين بعدين لأبعاد التجربة الشعورية يعكسان توظيفين متقابلين لسيرورة التجربة الجمالية يتمثل أولهما بمستوى المفردات اللغوية ويتمثل ثانيهما بمستوى الصور الفنية ويتداخل المستويان في نهاية القصيدة ليؤلفا وحدة الرؤيا للانا الشاعرة.

2-البناء

التوافقي:

يقوم هذا البناء على مبدأ الاقتران أو الترابط عن طريق التداعي بأنواعه الثلاثة المكاني والزماني والتشابهي وقد يؤثر الشعر هذا النوع أو ذلك لأسباب، وهو أقدم أنواع الاقتران وأبسطها تسطحاً.

3-البناء

التوالدي:

يقوم هذا البناء على وجود صورة كلية عنقودية أو أسطورية تنبثق عنها أو تصدر معظم صور النص. إن الصور الجزئية تتوالد من الصورة الكلية وتتخلق، ومهما ابتعدت عنها أو تناثرت في فضاء النص، أو باينتها في نمط التركيب فستظل ترتبط بها أو تعود إليها كما تعود الأشعة إلى مصدرها الأول.

لقد قلنا إن ثمة بناءً رابعاً من أبنية الصور في القصيدة الجديدة يمكن ملاحظته ولا يمكن تعميمه هو بناء المونتاج القائم على القطع والوصل، وتمثل قصيدة "سفر الخروج" لأمل دنقل طرازاً فذاً لهذا النوع من الأبنية المتأثر بفن السينما والذي يقوم على توالي الصور تقطعها صورة أخرى مغايرة ومفاجأة لا تمت إلى دارتها بصلة، و لكن حشد هذه وتلك تجمعها وحدة الشعور رغم الشتات الظاهري الذي يبعثر الوحدة.

تاسعاً –

إشكالية التجريب:

استعملنا مصطلح التجريب أول ما استعملنا في "أطياف الوجه الواحد" حين تحدثنا عن مفهوم

الشعرية، ورأينا انه ارتبط بالحداثة وأشكال الإبداع ومحاولات الجدة حتى وصلت تطبيقاته في كثرتها وتنوعها إلى حد الهذر والتشويش وقلنا وقتها إنه بصورته الكمية والكيفية يحول دون أن يكون للشعر مسار متلامح.

اليوم نعود إلى المصطلح ومفهوماته لنفصّل فيه أكثر فنجد أنه بالمعنى العلمي أو إن شئت المعرفي عملية إجرائية تحكمها عوامل شتى مثل الغاية والقصد والجدوى، أما من حيث الدلالة الشعرية فهو نمط من الإبداع ينطوي على الصلة بما قبله وبما حوله، يبدأ من نقطة الصفر (نحن جيل بلا آباء)، هكذا ترتفع صيحة التجريب حتى يميز ما ينتجه أفرادها، وبغض النظر عن قيمة ما يكتبون فقد دعونا تحت تأثير الوضعية الواقعية إلى أن نجعل المسألة مسألة حوار ووجهة نظر وليس مسألة رفض، فالتجريب بكل صوره رمز للعصر وللحياة وللصيرورة، وبما أننا ننطلق من الإيمان بأن الفن أي فن مهمة ووظيفة فإننا ندعو إلى مصاحبة أمرين للتجريب حتى يستقيم أولهما اقتران التجربة بالتجريب كي لا يظل ثرثرة هائمة إلى غير قصد، وثانيهما اقترانه بمفهوم القيمة سواء أكان فعلها من التقييم أو التقويم أو كليهما، عندئذ لا يظل التجريب لاسيما إذا اقتصر على الدال دون الدلالة عبثاً لا طائل وراءه أو لغواً مسدود الآفاق معتم الرؤى يظل في تهويم لا أول له ولا آخر.

❒

■ حواشي الدراسة:

1-نعيم اليافي، الشعر العربي الحديث دمشق ط1 1983 ط2 1986.

2-نعيم اليافي، المرجع نفسه فصل الشعر الحر.

3-صدر الكتاب في طبعته الأولى 1962، في طبعته الثانية 1965.

4-أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه دمشق 1978.

5-فايز خضور، مقدمة ديوان "أمطار في حريق المدينة" دمشق 1972.

6-أنظر محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، الدرا البيضاء ط2 1985.

7-أنظر فايز خضور، كتاب الانتظار، دمشق 1974.

8-أنظر قصيدة أمل دنقل، في الأعمال الشعرية الكاملة بيروت 1976.

9-في المفارقة أنظر نعيم اليافي، تطور الصورة النفسية ص189 دمشق 1982.

10-أمل دنقل، "الأعمال الشعرية الكاملة" مرجع سبق ذكره.

11-أنظر جابر قميحة، "التراث الإنساني في شعر أمل دنقل" القاهرة 1987.

12-أنظر في ذلك "انسجام المتخالف في الشرع" لمختار أبو غالي المجلة العربية للعلوم الإنسانية 554 الكويت 1996.

13-أنظر سيزا قاسم. المفارقة في القصة القصيرة. دراسة في مجلة فصول 12 عدد 4.

14-أنظر رضا عبد الحميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري في "فصول الشعر العربي الحديث" الجزء الأول 1996.

15-أنظر "يمنى العيد في القول الشعري" دار طوبقال المغرب د. ن.

16-أنظر محمد بنيس ديوان "في اتجاه صوتك العمودي" الدار البيضاء 1979.

17-أنظر رضا بن حميد، المرجع السابق.

18-أنظر الأعمال الشعرية الكاملة المرجع السابق.

19-أنظر المرجع السابق.

20-أنظر مجيد وهبة "معجم مصطلحات الأدب" مادة ارتجاع.

21-أنظر أمل دنقل، المرجع السابق.

22-أنظر ابن طباطبا "عيار الشعر" دمشق د. ن.

23-ومما يؤسف له ان شاعراً كبيراً كعبد الله يوركي

حـلاق يـرى أن الشـعر الجديـد مجـرد توزيـع عروضـي لا قيمـة لـه وينصـح أن تكتـب القصيدة وفـق العمـود أنظـر مقـدمات دواويـن "رحلـة قلـب" و"ضـحايا" لخليل عـارف جعلـوك حلـب 1992 – 2000.

24-أنظر ديوان "نداء الجسد أنين الروح" حلب 2001.

25-أنظـر نعـيم اليـافي فـي الشـعر العربـي الحـديث المرجع السابق.

26-أنظر كتابنا تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث دمشق 1983.

27-أنظر علي عشرى زايد في "بنية القصيدة الحديثة" وانظر محمد فتوح أحمد "واقع القصيدة الحديثة".

28-أنظر كتاب "قضايا الشعر المعاصر" مرجع سبق ذكره.

29-أنظر "أوهاج الحداثة" دمشق 1993.

30-أنظر محمد بنيس "الشعر العربي الحديث" أربع مجلدات دار طوبقال.

❑❑❑

ملامح إنسانيَّة

في الشعر العربي

د. قصي أتاسي

تُرى ما المقصود بالصّفة (الإنسانية) وماذا نعني بها؟

إذا عرضنا لاستعمال هذه الصفة في مواضع كثيرة كقولنا [نزعة إنسانية- تجربة إنسانية-موقف إنساني- أدب إنساني- علوم إنسانية- عاطفة إنسانية-مشاعر إنسانية..] وجدنا قاسماً مشتركاً بين هذه المواضع التي استُعملت فيها صفة (الإنسانية) أو (الإنساني)؛ وهو النسبة إلى (الإنسان) على أنه جنس أو كائن بشري يشتمل على خصائص وميزات وصفات مشتركة، وتعتمل في قلبه مشاعر وأحاسيس متشابهة، وتشغل نفسه همومٌ وآمالٌ واحدة، وتدور في عقله أفكار متشاكلة متقاربة.. (فالإنسان) ها هنا هو الكائن البشري منظوراً إليه بمعزلٍ عن التأثيرات الإقليمية أو الانتماء الوطني أو الولاء القومي أو اللون العرقي أو التمييز الجغرافي المحلي أو التحديد الزمني والتاريخي أو الفروق اللغوية أو الخصائص الفكرية والنفسية.

الإنسان ها هنا هو الكائن البشري منظوراً إليه بمعزل عن التأثيرات الإقليمية أو الانتماء الوطني أو الولاء القومي أو اللون العرقي.

ولعل من المفيد –دفعاً للَّبس– أن نحدّد الفرق بين (العالميّ) و (الإنساني).. فقد يكون أحد الأدباء عالمياً طَبَّقت شهرتُه الآفاق وتُرجم إلى معظم اللغات ولا يكون إنسانياً.. كـ (أجاثا كريستي)؛ وقد يكون شاعرٌ ما إنسانياً ولكنه لم يصل إلى العالمية شهرةً وذيوعاً وانتشاراً كـ (المعري) مثلاً؛ وقد يجمع الأديب بين الصفتين ويفوز بالامتيازين كما هو الحال لدى شكسبير وغوته وطاغور وديستويفسكي.

وقد يتبادر إلى الذهن أن الآثار الكلاسيكية بتناولها العواطفَ والمواقفَ المشتركة بين الناس هي الجديرة وحدها بأن تكون آثاراً (إنسانية) حينما تصور (الحب) أو (الغِيْرة) أو (الطمع) مثلاً على أنها (حالات) عامة قائمة عبر الزمان والمكان.. فمسرحية (البخيل) لموليير لا تصور بخيلاً بعينه وإنما تصوره أنموذجاً للبخل كيف يكون وكيف يتجلّى؛ والبخل ها هنا ليس حالةً خاصة مرهونة بشخصٍ ما أو مختصةً بوضعٍ ما.. وإنما هو (البخل) مجسَّداً مجسَّماً مشتركاً بين كل بخلاء الأرض..

إذن قد يتبادر إلى الذهن أن هذه الآثار الكلاسيكية وحدَها هي الجديرة بأن تكون (إنسانية) وأن الآثار الرومانسية بما فيها من فرديةٍ وإغراقٍ

في الذاتية وتعبيرٍ عن الشخصي المتميز المفرد، وتغنٍّ بالأنا المتوحدة وما لها من خصوصية وفرادة.. تبتعد عن النفس الإنساني والنزعة الإنسانية.. ولكنَّ الأمر ليس كذلك؛ وانها لنظرة متسرعة سطحية لا تنفذ إلى أعماق الأمور ولا تستجلي أغوارَها ولا تعيش كُنْهَ التجربة الرومانسية وما فيها من أبعادٍ إنسانية. وسنجد الردَّ الحاسم على هذه النظرة فيما سنعرضه من نماذجَ من الشعر العربي تشبه أن تكون رومانسية بل تكاد تسبق الرومانسية وتفوقُها بما لها خصائصَ وصفات.

***

أما الميدان الأول الذي نجول فيه فهو ميدان الشعر الجاهلي؛ وأما الظاهرة الشعرية التي تجلّت فيها النزعة الإنسانية أو النفَس الإنساني فهي ظاهرة الصعاليك وما قالوه من شعر يعبر عن حياتهم وآرائهم ومواقفهم وألوان سلوكهم...

ولن نطيل الوقوف عند هذه الظاهرة فأمرها معروف متداول، وشعرها مبثوث في بطون الكتب وصفحات الدواوين.. وحسْبُنا أن نقف مع شيخ الصعاليك، أبي الفقراء، المنافحِ عن حقهم في الحياة، العاملِ على إنصافهم وردِّ الظلم عنهم – بطريقته الخاصة.. إنه عروة الخير والعدل، عروةُ بنُ الورد الذي تمرَّد على الواقع المَهين، واقعِ الغنى الفاحش يقابله الفقر الأسود المدقع.

ولقد أدرك عروة بحسّه الفطري وعفويته العجيبة قيمةَ المال وأثرَه في حياة الناس كما أدرك واقع الفقير من ذلٍ ومهانة وصَغار وهوانِ شأنٍ وضعفِ حيلة.. فلماذا إذنْ لا يطلب عروة الغنى ولا يسعى إليه؟ ولماذا لا يحاول الهرب من شبح الفقر المرعب إلى حيث الجاه والجلال وحيث تمحَّي الذنوب مهما عظمت:

ذريني للغنى أسعى فإني
رأيت الناس شرُّهم الفقيرُ
وأحقرُهم وأهونُهم عليهمْ
وإنْ أمسى له حَسَبٌ وخِيرُ [1]
يباعده القريبُ وتزدريه
حليلته وينهره الصغيرُ
وتلقى ذا الغنى وله جلالٌ
يكاد فؤاد صاحبه يطير
قليلٌ ذنبُه والذنب جمٌّ
ولكنْ للغنى ربٌّ غفورُ!

ولكنّ عروة الخيرِ لا يتمرد على الواقع المهين فحسب بل ينزع إلى تحقيق العدل ويحلَم بواقعٍ جديد، واقع المساواة حيث ينتفي الظلم ويزول الفقر... وهو يبدأ بنفسه على أنه القدوة والمثال في توزيع الثروة وتقسيم المنافع ولو أدّى ذلك إلى حرمانه وجوعه:

وإني امرؤ عافي إنائيَ شِركةٌ
وأنتَ امرؤ عافى إنائِكَ واحدُ
أتهزأُ مني أنْ سمنْتَ وأن ترى
بجسمي شحوبَ الحقِّ والحقُّ جاهدُ
أفرّقُ جسمي في جسومٍ كثيرةٍ
وأحسو قَراحَ الماءِ والماءُ باردُ

ألا إنه الإيثار في أرقى درجاته إذ يُطعم الإنسانُ الجياعَ قبل أن يأكل، ويكتفي بشرب الماء

**قد يكون أحد الأدباء عالمياً طَبَّقت شهرته الآفاق وترجم إلى معظم اللغات ولا يكون إنسانياً. كأجاثا كريستي.*

[1] الخير: الكرم والشرف.

البارد الذي لا يغني من جوع، ويقسّم جسمَه في جسوم الناس حتى يصير هزيلاً شاحباً! ولا عجب فكلُ طَلاَّبٍ للحق يتعَب ويجهَد! وهل (الإنسانية) في الأنانية والطمع والجشع وحبْس المنافع واحتكار الخيرات أم إنها في الغيرية الدافئة والكرم الجميل والعطاء المتدفق والتضحية بلا حدود؟

***

ومع العصر الأموي ندخل ميداناً جديداً نعيش فيه مع الشاعر (يزيد بن مفرِّغ) الذي خرج عن سُنَّة الشعراء الذين ينقطعون إلى أميرٍ أو وزير حيث يُريقون ماء الوجه ويذبحون الكرامة ويُذلّون عزة الفنّ وكبرياءَه على عتبة المطامع المادية ويبيعون الحرف ويتاجرون بالكلمة في سوق الأدب الذليل..

الشاعر ها هنا يعيش التجربة المرّة والمحنة القاسية؟ إنها تجربةُ مواجهةِ السلطة الغاشمة الظالمة، تجربةُ التحدي والتصدي التي لا تعرف المهادنة والمصانعة بل تقول ما ترى أنه الحق وليكنْ ما يكون!

**وقد يكون شاعر ما إنسانياً ولكنه لم يصل إلى العالمية شهرةً وذيوعاً وانتشاراً كالمعري مثلاً.*

إنها تجربة الرجولة حينما تأبى النفاق وترفض الملَق وتجهر برأيها الصريح وتعلن موقفها الشجاع وانتماءَها الناصع دونما خوفٍ أو تردّد.

الشاعر في السجن، سجنِ البَصرة حيث زجّه فيه الأمير الظالم عبيدُ الله بنُ زياد بعد أن عذَّبه وشهّر به أقبح تشهير إذ قرنه بهرّة وخنزير وأطافه في الأسواق وحوله الصِّبْية تعبث به.. ثم أسلمه إلى جلاّديه فكسَّروا أسنانه وقسَوْا في جَلده..

الشاعر إذن في السجن.. وماذا يملك الشاعر غيرَ الكلمة–العزاء؟

تبدأ القصيدة بمقدمة غزلية وجدانية تتضح ألماً صادقاً وإحساساً حارّاً بالفجيعة، فجيعةِ الأسر والبعد عن الحياة، والانقطاع عن ممارسة العيش... ثم يتنصّل الشاعر ممّا اتُهم به من تهمٍ ظالمة ويبرّئ نفسه مما رُمي به من ذنوبٍ لم يقترفها.. ويبلغ التوتر أقصى مداه وتتفجر الشحنة شُواظاً محرقاً حينما يتوجه الشاعر بالوعيد الجريء الصريح والمواجهة الشجاعة.. وهو لا ينسى أن يشير إلى صنوف المهانات وألوان العذاب التي صبّها عليه أمير البصرة.

أما بيت القصيد –كما يُقال– فهو البيت الأخير الذي نقرأ فيه إيمانَ الشاعر بجدوى الكلمة وخلودِ الشعر وفاعليةِ الفن فالجراح تندمل والمرض يبرأ والآلام تزول... فالزمان يداويها والماء يغسلها... لكنَّ ما قاله فيكِ الشاعر يا عبيدَ الله بنَ زياد سيرسخ في عظامك وأنت في قبرك وسيدمغ ذكراك بالسّواد والعار إلى أبد الآبدين:

دارَ سلمى بالخبْت ذي الأطلالِ
كيف نومُ الأسير في الأغلالِ؟

أين مني السَّلامُ من بعدِ نأيٍ؟
فارجعي لي تحيتي وسؤالي

أين مني نجائبي وجيادي
وغزالي؟ سقى الإلهُ غزالي

أينَ؟ لا أينَ، جُنّتي وسلاحي؟
ومطايا سيّرتُها لارتحالي

لا وصَوْمي لربِّنا وزكاتي
وصلاتي أدعو بها وابتهالي

ما أتيتُ الغداةَ أمراً دنيَّاً
ولدى الله كابرُ الأعمالِ

أيها المالكُ المرهِّبُ بالقتل

بلغـــتَ النَّكـــالَ كـــلَّ النَّكـــالِ
فـاخش نـاراً تشـوي الوجـوه ويومـاً
يقـذف النـاسَ بالـدواهي الثقـالِ
قـــد تعـــدَّيت فـــي القصـــاص
وأدركْـتَ ذحـولاً لمعشـرٍ أقْتـالِ (2)
وكســرْتَ السّــنَّ الصــحيحة منـــي
لا تُــــذِلَّني فمنكَــــرٌ إذلالــــي
وقـــرنتمْ مـــع الخنـــازير هـــرّاً
ويمينـــي مغلولـــةٌ وشِـــمالي
وأطلْـــتمْ مـــع العقوبـــة سَـــجناً
فكـم السَّـجنُ؟ أو متـى إرسـالي؟
يغسـل المـاءُ مـا صـنعتَ وقـولي
راسـخٌ منـكَ فـي العظـام البوالي!!

إنـه لـون من ألوان أدب الكفاح، أدبِ التمرد والـــرفض، أدب الرجولـــة الشُـــجاعة والكرامـــة المنتفضـــة، أدبِ الحـــرف المضـــيء والكلمـــة المحرقة.

أليس هذا الموقف مشبعاً بالروح الإنسانية؟ ألـيس ممـثِلاً لكـل إنسـانٍ يملـك الجـرأة والصـلابة والرأي الحرَّ والتصميم على مجابهة ظلم السلطة وعدوانها؟

ألا يهزّ هذا الموقف كلَّ العِطاش إلى العدل والحرية ومقارعةِ الجَوْر والطغيان؟

أليس قدوةً لكل إنسان لا يريد لإنسانيته أن تذِلَّ وتتمرغ في وحل التسليم والاستسلام بل يريد لها أن تنتفض شامخةً مع شرف الرفض والإباء؟

***

وهـذا ميـدان آخـر مـن ميـادين التجربـة الإنسانية في العصر الأموي؛ ميدان تجربة الحب العذري وما رافقه من غزل ما زالت ترنّ أصداؤه وتتردد نغماته على مدى الأيام.

ونحن مع مجنون بني عامر وجميل بثينة وكثيرِ عزّة وعروةَ بن حَزام وأمثالِهم من العشاق الشعراء نعيش حالاتٍ من الحب قد تنفرد كل واحدة منها ببعض الخصوصية، وقد تتلون كلُّ حالـة بلونهـا المتميـز، وقـد تختلـف عـن أختهـا ببعض التفصـيلات.. ولكـنْ يجمـع بينهـا أنهـا تضرب على وتر واحد وتعزف نغمة واحدة؛ إنها وتر الحب الموحِّد الطاغي الصادق الدائم؛ وإنها نغمة الجوى المبرّح والألم الخفيّ والدمعةِ الخرساء واللوعةِ المحرقة والأملِ المكسور والحلمِ المستحيل والذهولِ الذي قد يصل إلى حدّ الخبال، والانطواءِ على الجرح والتلذذِ بآلامه، والاكتفاءِ بأيسر اليسير من نظرةٍ عابرة أو وعدٍ مرجُوّ أو طيفٍ زائر في المنام.. يقول مجنون ليلى:

تـــذكرت ليلـــى والســـنين الخواليـــا
وأيـام لا نخشـى علـى اللهـو ناهيـا
وقــد يجمـــع الله الشـــتيتيْن بعـــدما
يظنّـــان كـــل الظـــنّ أنْ لا تلاقيـــا
خليلـــيّ إلاّ تبكيـــانيَ ألـــتمسْ
خلـيلاً إذا أنزفـت دمعـي بكـى ليـا
وإنـــي لأستغشـــي ومـــا بـــيَ نعســـة
لعـــلَّ خيـــالاً منـــكِ يلقـــى خياليـــا
أُرانـــي إذا صـــليت يمّمـــتُ نحوهـــا
بـــوجهي وان كـــان المصـــلّى ورائيـــا

وإني امرؤ عافى إنائي شركةً وأنت امرؤ عافى إنائك واحد.

(2) الدحول: ج ذَحْل وهو الثأر.
أقتال: ج قِتْل وهو العدو والمقاتل والصديق [هو من الأضداد] والنظير وابن العم والمثل والشجاع والقِرن.

أصـــلّي فمـــا أدري إذا مـــا ذكرتُهـــا

أثنتــيْنِ صــليتُ الضــحى أم ثمانيــا؟

وأنـتِ التـي مـا مـن صديقٍ ولا عدىً

يــرى نِضْــوَ مــا أبقيــتِ إلا رثــى ليــا

وأنـتِ التـي إن شئتِ أشقيت عيشتي

وإن شـــئتِ بعـــد الله أنعمـــتِ باليـــا

فـإن تمنَعـوا ليلـى وحسـنَ حـديثها

فلــن تمنعــوا عنــي البكــا والقوافيــا

ويقول كثيّر عزّة:

خليلـــيّ هـــذا ربـــع عـــزة فـــاعقلا

قلوصــيْكما ثــم ابكيــا حيــث حلَّــتِ

ومُسّـا ترابـاً كـان قـد مـسَّ جلـدها

وبيتـــاً وظَـــلاّ حيـــث باتَـــتْ وظلَّـــتِ

ولا تيئســـا أن يمحـــوَ الله عنكمـــا

ذنوبـــاً إذا صـــلَّيتما حيـــث صـــلَّتِ

ومـا كنـت أدري قبل عزة: مـا البكـا؟

ومـــا موجعـــاتُ القلـــبِ حتـــى تولَّـــتِ

وإنـــي وتهيـــامي بعـــزة بعـــدما

تخلَّيـــتُ عمّـــا بيننـــا وتخلّـــتِ

لكـــالمرتجي ظـــلَّ الغمامـــة كلّمـــا

تبـــوَّأ منهـــا للمقيـــل اضـــمحلَّتِ

فيـا عجبـاً للقلـب كيـف اعترافـه؟!

وللـــنفس لمّـــا وُطّنـــتْ كيـــف ذلَّـــتِ؟!

إنّ ما يجمع بين هؤلاء الشعراء العشاق أنهم يعبّرون عن هذا الشوق الممضّ ويحكون حكاية الوله الطويل والتدلّه الدائم... إنه الهوى العاصف بـالقلوب الـذي يزعـزع الـنفس ويُخـلّ بتوازنهـا وصـحتها؛ وهـو الـذي وصـفه الشـاعر القديم بأنـه داءٌ عَياء لا دواء له:

داءٌ قـــــديمٌ فـــــي بنـــــي آدمٍ

صَـــــبْوةُ إنســـــانٍ لإنســـــانِ!

نعـم إنـه لأمـر إنسـاني مشـترك مـألوف أن يصبوَ إنسان إلى إنسان.. أن يشتاق محب إلى محبوبـه... أن يحـنَّ إلـفٌ إلـى إلفـه.. أن يـذرف عاشـقٌ دمعـة الوفـاء والصدق واللوعة.. أن يشكو المولَّهون قسوة الهجر والبعاد.

ألا نـرى أن هـذا الحـب وهـذا التعبيـر عـن الحـب وحالاتـه وملابسـاته وإشكالاته هـو الحـور الكبير بل قطبُ الرحى الذي يدور حوله معظم نتاج الأدب العربي وغيرِه من آداب العالم قديمِه وحديثِهِ من شعرٍ وقصة ومسرح؟ وماذا نقول في مسرحية عطيل وذلك الحبِ الطاغي المدمّر، حبِّ الجنـون الـذي ينتهـي إلـى الفاجعـة، فاجعـةِ قتـل الحبيبـة ديدمونـة بيد العاشق عطيل؟ وماذا نقول في روميو وجولييت ونهايةِ حبهما؟

ودانتــي وبيــاتريس، وكليوبــاترة وأنطونيــو... ولـويس أراغـون وعيـون إلـزا، ومـيّ وجبـران وابـن زيدون وولادة، وديك الجن وحبيبته ورد..:

أجريت سيفي فـي مجال وشاحها

ومـــدامعي تجـــري علـــى خـــدّيْها

روَّيــت مــن دمهــا الثـرى ولطالمـا

روّى الهــوى شــفتيَّ مــن شــفتيهما

*عروة بن الورد لا يتمرد على الواقع المهين فحسب بل ينزع إلى تحقيق العدل ويحلم بواقع جديد.

فوحقِّ نعليْها وما وطئ الحصى

شيءٌ أعز عليّ من نعليْها

ما كان قتليها لأني لم أكنْ

أخشى إذا سقط الغبار عليها

لكنْ بخلتُ على الأنام بحسنها

وأنفت من نظر العيون إليها..

إنه الحب الذي يفتح الأبواب أمام الشاعرية فتتدفق القصائد بصدقها وعفويتها وانسيابها وصدورها عن النفْس صدورَ الماء عن النبع.. ثم تتولد المعاني وتتفتق الفكَر وتسرح العواطف ليكون الغزلُ الصافي الذي يهز كلَّ وجدان ويأسِر جميع الألباب؛ لأنه لغة القلوب البشرية أنّى كانتْ وفي أي زمنٍ وُجدتْ، يقول أبو صخر الهذلي:

أما والذي أبكى وأضحك والذي

أمات وأحيا والذي أمرُه الأمرُ

لقد كنتُ آتيها وفي النفس هجرُها

بتاتاً لأخرى الدهر ما طلع الفجر

فما هو إلا أن أراها فجاءةً

فأُبهتَ لا عرفٌ لديّ ولا نكر

تكاد يدي تندى إذا ما لمسْتُها

وينبت في أطرافها الورق الخضر

وإني لتعروني لذاكركِ هِ

كما انتفض العص

فيا حبَّها زدْني جوىً كل ل

ويا سلوةَ الأيا

*كما نقع في العصر الأموي على تجربة جديدة هي تجربة الحب العذري وما رافقه من غزل ما زالت ترن أصداؤه وتتردد نغماته على مدى الأيام.

إنها حالة العاشق المولَّه الذي أمضّه الشوق وأضناه الألم فيقررُ أن يهجر الحبَّ والحبيبة ويعزمُ على المضي في ذلك فلقد بلغ به اليأسُ المدى.. ولكن سرعان ما تبدو الحبيبة أمامه فتتقلبُ الموازين وتندثر القرارات ويضيع العزم.. وتكون حالةٌ من الانبهار والتشتّت فيتلعثم اللسان وترتجف الأطراف ويزيغ البصر وتغيم الرؤية.. وكان الله في عون المحبين!.

* * *

ومع العصر العباسي نعايش تجربة مختلفة عن التجارب السابقة؛ فمع رجوع العصبيات القبلية من حين إلى حين وتفجّر الصراعات العقيمة بين الإخوة والأقارب كانت الدماء تسيل ويَعُمُّ الخراب وتخلو الديار من ساكنيها وينعق غراب البَيْن مؤذِناً بدمار البيوت وموت الرجال ويُتْمِ الأطفال وتعطيلِ الحياة وانتشارِ القبور..

والمؤسف المحزن أن المتقاتلين أبناءُ عُمومة وخُؤولة، وأن الطرفين المتحاربينْ أقرباء أحبّاء تجمع فيما بينهم وشائجُ القرابة وصلات الرحم وعلاقات المودّة.. ولكنه الثأر الذميم والعصبية اللعينة وبقايا الجاهلية من حميّة وحقد وطيش وتهوّر.. وهكذا تقع الواقعة وتكون الحرب بين الإخوة، ويَضطر الواحد- مدفوعاً بتلك الدوافع الحمقاء- إلى أن يمدّ يده برمحه أو بسيفه ليضرب أعزَّ الناس عليه.. وهو لو خيّرتَه لما فعل.. وهو حينما يراجع نفسه في خلواته لا يملك غير البكاء ندماً وأسفاً على ما اقترفتْ يداه. يقول البحتري مصوراً هذه المأساة الدامية واصفاً الموقف الإنساني المؤلم الحزين بما فيه من صراعٍ نفسي وتمزق داخلي وأسف وأسىً يعصفان بالنفس ويَعْصِران القلب:

أَسِيتُ لأخوالي ربيعةَ إذ عفتْ

مصانعُها منها وأقوتْ ربوعها

*مع العصر الأموي ندخل ميداناً جديداً نعيش فيه مع الشاعر يزيد ابن مفرِّغ بعيداً عن المدح والاستجداء والوقوف بباب السلاطين والأمراء.

بكرهــــيَ أن باتــــتْ خـــلاءً ديارُهـــا

ووحشـــاً مغانيهـــا وشـــتى جميعهـــا

حميّـــــةُ شــــعبٍ جــــاهليّ وعـــــزّة

كليبيـــــة أعيـــــا الرجـــالَ خضــوعها

إذا افترقــوا عــن وقعــةٍ جمَّعــتْهمُ

لأخــرى دمــاءٌ مــا يُطــلُّ نجيعُهــا

وفرســانُ هيجــاءٍ تجــيش صــدورها

بأحقادهـــا حتـــى تضـــيق دروعهـــا

تقتّــل مــن وتــرٍ أعــزِ نفوســها

عليهــا بأيــدٍ مــا تكــاد تطيعهــا (3)

إذا احتربــتْ يومــاً ففاضــت دماؤهــا

تــذكّرتِ القربــى ففاضــت دموعهــا!!

يـا لغرابـة هـذا المخلـوق الإنسـاني! تسـتعبده التقاليـد والعـادات حتـى يصـيرَ عبـداً ذلـيلاً لسلطانها.. وقد تسوقه إلى الدمار والموت الفاجع له ولمن حوله؛ كل ذلك على الرغم من كل ألوان التحضر ووسائل التربية والتعليم وأسبابِ التهذيب والتشـذيب وعوامـلِ الترغيـب والترهيـب وقـوانينِ الزجر والردع!.

***

وفـي العصـر العباسـي اغتنـت الحياة العربية ونَضِجَ العقل العربي واتسعت آفاق العيش وازدهر الأدب وتشعبت مناحيه ونبغ شعراءٌ كبار كان لهم مـن عمـق النظـرة وشـمول الرؤيـة ودقـة الحـسّ ورهافـة الشـعور ودقـة التعبيـر وجمـال الصَّـوْغ مـا بوَّأهم مكانَ الصّدارة في ديوان الشعر العربي.

وفـي ظـل هـذه الحيـاة الغنيـة الأبعـاد تختـلّ المـوازين وتهتـز القـيم وتسـود المفـاهيم العرجـاء والتقاليـد الشـوهاء.. ليصـبح المجتمـع ومـا فيـه عرضة للنقد ومجالاً للتأمل ومادَّة لإعمال الفكر.. أضـف إلـى هـذا وذاك نفـوذَ الفكـر الفلسـفي إلـى نسيج العقل العربي والثقافة العربية.. فكان التأمل في الشعر وكان النظر الفلسفي وكانت الحِكَم التي تمثل خلاصة تجربةٍ وعصارةَ تفكير.

وكـان المتنبـي رائـداً فـي هـذا المضـمار بتجاربه الحياتية العميقة الغنية وشخصيته المتميزة الفريدة وثقافته الواسعة المدى وشاعريته الخصبة النـادرة؛ فجـاءت نظراتـه الشـاملة تلـفّ المجتمـع بأخلاقـه وأمراضـه وعللـه ومـا يضـطرب فيـه مـن شؤون وشجون كما تتناول (الإنسان) وموقفه من الحيـاة والمـوت وتتأمـل أنمـاطَ السـلوك وأشـكالَ المواقف لدى هذا الإنسان وما يعانيه ويكابده:

واحتمـــــال الأذى ورؤيــــــة جانيـــــ

ـــه غـــذاءٌ تضـــوى بـــه الأجســـامُ

ذَلَّ مَــــنْ يغـــبط الـــذليل بعـــيشٍ

رُبَّ عـيشٍ أخـفُّ منــه الحِمـامُ (4)

مَــنْ يهــنْ يســهلِ الهــوان عليــه

مـــــا لجـــــرحٍ بميّـــــتٍ إيـــــلامُ

***

الـــرأي قبـــل شـــجاعة الشـــجعان

هـــو أولٌ وهــــي المحـــل الثـــاني

فـــإذا همـــا اجتمعـــا لـــنفسٍ حـــرَّةٍ

[3] الوِتْر: الثأر.

[4] الحمام بكسر الحاء: الموت.

بلغـتْ مــن العليــاء كــلَّ مكــان

ولربمـــا طعـــن الفتـــى أقرانـــه

بـــالرأي قبـــل تطـــاعن الأقـــران

***

ذو العقـل يشـقى فـي النعـيم بعقلـه

وأخـو الجهالـة فـي الشـقاوة يـنعمُ

لا يخـــدعنَّكَ مـــن عـــدوٍ دمعُـــه

وارحــم شــبابك مــن عــدوٍ تَــرْحمُ

لا يسـلم الشـرف الرفيـع مـن الأذى

حتـــى يـــراق علـــى جوانبـــه الـــدم

والظلـم مـن شـيم النفـوس فـإن تجدْ

ذا عفــــةٍ فلعلــــةٍ لا يظلــــم

ومــن البليــة عــذلُ مَــنْ لا يرعــوي

مــن غِيّــه وخطــابُ مــن لا يفهــم!

***

صـــحب النـــاس قبلنـــا ذا الزمانـــا

وعنـــاهم مـــن أمـــره مـــا عنانـــا

وتولَّـــوا بغصّــــةٍ كلُّهـــــمْ منـــــ

ـــه وإنْ ســـرَّ بعضـــهم أحيانـــا

رُبّمـــا تحســـن الصـــنيعِ لياليـــ

ـــه ولكـــنْ تكـــدّر الإحســـانا

وكأنّـــا لـــم يـــرض فينـــا بريـــ

ـب الـدهر حتـى أعانـه مـن أعانـا

كلمـــا أنبـــت الزمـــان قنـــاة

ركّـب المـرء فـي القنـاة سـنانا

ومـــراد النفـــوس أصـــغر مـــن أن

نتعـــادى فيـــه وأن نتفـــانى

وإذا لـــم يكـــن مـــن المـــوت بـــدّ

فمـــن العجـــز أن تكـــون جبانـــا

قـد يكـون فـي هـذه النظـرات والآراء بعـض المؤثرات البيئية التي أحاطت بالمتنبي؛ وقد يكون لتجاربــه العنيفــة المؤلمــة دور فــي تلــوين تلــك النظرات بالسواد والقتامه:

الظلـم مـن شـيم النفـوس فـإن تجـد

ذا عفَّـــــةٍ فلعلــــة لا يظلـــــم

ومَــنْ عــرف الأيــامَ معرفتــي بهــا

وبالنـــاس روّى رمحـــه غيـــرَ ظـــالمِ

ولكـنْ إلـى جانـب هـذا وذاك نلمـح التجربـة الإنسـانية المشتركة والنظـرة الشـاملة التـي تجـوب أرجاء الزمان لتخرج برأي لا يختلف فيه اثنان ولا يجادل في صحته إلا مكابرٌ أو معاند..

صـــحب النـــاس قبلنـــا ذا الزمانـــا

وعنـــاهم مـــن أمـــره مـــا عنانـــا

وتولّـــوا بغصـــةٍ كلُّهـــم منـــه

وإن ســـرَّ بعضـــهم أحيانـــا

أليست هموم الإنسان بعامةٍ وبمعنىً ما هي على مدى التاريخ؟ أليس الجانب المأساوي الفاجع في الحياة أرجحَ وأكبرَ من الجانب السارّ المفرح؟

وليست المسألة مسألة تفاؤل أو تشاؤم لـدى الشـاعر.. ولكنهـا الحقيقـة المرّة التـي نحـاول ألاّ

*خليليَّ هذا ربع عزة فاْعقلا قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلَّت.

نراها وألاّ نواجه ما فيها من قسوة وفجيعة؛ بل إنها المواجهة والمصارحة والمكاشفة التي لا نمارسها وإنما نسلك بدلاً منها سلوك النعامة..

وهذا موقف إنساني آخر لدى المتنبي يشير فيه إلى بعض الحقائق أو ما يشبه الحقائق المستخلصة من واقع الحياة والناس على مدى العصور:

ولذيذُ الحياة أنفَسُ في النفس وأشهى من أن يُملَّ وأحلى

وإذا الشيخ قال: أفٍّ فما ملَّ حياةً وإنما الضعفَ مَلاّ

آلـــة العــــيش صـــحة وشـــبابٌ

فـــإذا وليّـــا عـــن المـــرء ولّـــى

أبـــداً تســـتردُّ مـــا تهَـــبُ الـــدنيا

فيـــا ليـــت جودهـــا كـــان بخـــلا

وهـي معشـوقة علـى الغـدر لا تحفـ

ـــظ عهـــداً ولا تـــتمّ وصـــلا

ألسنا جميعاً عشّاقاً للحياة لا نشبع من مصّ رحيقها حتى آخر قطرة؟

أليست الصحة والشباب عمادَ كل حياة جديرةٍ بأن تُعاش... فإذا وليّا فبئس العيش.. أليست الحياة غدّارة خدّاعة فهي تعطي وتعطي ولكنْ سرعان ما تستردّ ما أعطتْ.. ومع هذا وذاك نعشقها ونسعى إلى وصالها ونتمنى عدم فراقها؟!

***

ولكنَّ حكيم المعرة أبا العلاء يطالعنا بنظراتٍ أشملَ وأعمقَ وأرحبَ في الحياة والإنسان والوجود والخير والشر والموت وما بعد الموت.. ويسجل مواقف إنسانية لا يَقْدر عليها إلا مَنْ أوتي العقل الكبير والفؤاد الذكي والحسّ المرهف والترفُّعَ عن العاديّ الماديّ اليومي المبتذل، والثقافةَ الرحبة التي لا تعرف الحدود، والنفسَ الإنساني الذي يتجاوز التعصب وضيقَ الأفق ويسمو على الانغلاق والانحباس ويدعو إلى الرحمة والعطف والصدق ونبذِ الغرور والتكبر والطمع والأذى.

نعم إن المعري في كل ما كتب إنسانيُّ النزعة شموليّ النظرة أخلاقيُّ الموقف واسع التوجه عميق التحليل خَيِّرُ الدعوة بعيد عن الأثرة البغيضة داعيةٌ إلى الإيثار وسَعَةِ الصدر ورحابة القلب.

وإذا كان هناك من يأخذ على المعري تشاؤمه وسواد نظرته فنحن لا نأخذ عليه ذلك؛ لأن هذه المسحة التشاؤمية في نظراته صادقة كلَّ الصدق لا يتكلفها صاحبها ولا يتصنّع ممارستها؛ فهي مستمدة من نسيج الوجود، صادرة من طبيعة الحياة وتكوينها ومنطقها وما فيها من مفارقات وتناقضاتٍ توقع في الحيْرة وترمي بالإنسان في أحضان أسئلة كبيرة لا جواب لها:

غيـر مجـدٍ فـي ملتـي واعتقـادي

نـــوح بـــاكٍ ولا تـــرنّم شـــادي

وشـــبيهٌ صـــوتٌ النعـــيّ إذا قـــيس

بصـــوت البشـــير فـــي كـــل نـــادِ

أبكـــتْ تلكـــمْ الحمامـــة أم غنَّـــتْ

علـــى فـــرع غصـــنها الميّـــادِ؟

صـاح! هـذي قبورنـا تمـلأ الرَّحـب

فـأين القبـور مـن عهـد عـادِ؟

خفّف الوطء ما أظنّ أديم الأرض

إلاّ مـــــن هـــــذه الأجســـــادِ

**إن ما يجمع بين الشعراء العشاق أنهم يعبرون عن هذا الشوق الممض ويحكون حكايةَ الوله الطويل والتدله الدائم.*

سرْ إن اسطعتَ في الهواء رويداً

لا اختيالاً على رفات العبادِ (5)

ربّ لحدٍ قد صار لحداً مراراً

ضاحكٍ من تزاحم الأضداد

ودفينٍ على بقايا دفينٍ

في طويل الأزمان والآبادِ

تعبٌ كلَّها الحياة فما أعجب

إلاّ من راغبٍ في ازديادِ

عقل هادئ كبير يحلّق ويطوّف فوق عالم الناس والحياة ليلقيَ بنظرته الشاملة النافذة الصادقة الصافية ويَخْرجَ بهذه الآراء والعِبَر.. أرأيت إلى هذه الحقائق الوجودية ذاتِ اللون العبثي في إطار من الحَيْرة والقلق والتساؤل والعجز عن الجواب؟ أرأيتَ إلى هذا القبر الذي يضحك ملء شدقيه ضحكَ السخرية المرّة من هذه المأساة –المهزلة التي تمثِّل على مسرحه حينما يتزاحم الأمير والفقير، والأبيض والأسود، والعدو وعدوه في تلك الحفرة الباردة؟

أليس تراب أرضنا مجبولاً بذرّات رفات آبائنا وأجدادنا؟ أليست الحياة في المحصلة إلا سلسلةً من المتاعب والهموم إذا انقضى تعب حلّ محله تعب..؟

وإذا مضى همٌّ أعقبه همّ؟..

***

وأبو العلاء في قصيدة ثانية يشير إلى حقائق جديدة ويتلمّس مظاهر أخرى تتصل بالزمان الذي ينجز كلَّ ما يتوعدنا به من شرور ويُخلِف كل من نأمل من خير، كما تتصل بالإنسان وغروره وعجزه عن تغيير قوانين الكون وقِصر نظره عن استكناه المخبوء ومعرفة المقدَّر واستجلاء أسرار الحياة.. وأبو العلاء مولع بتصيّد المفارقات التي يبرع في التقاطها مما يعايشه من أحوال الناس والزمان فلا ينسى أن يشير إلى بعضها:

يا دهر يا منجزَ إيعاده

ومخلفَ المأمولِ من وعدِهِ

أيُّ جديدٍ لك لم تُبْلِهِ؟

وأي أقرانكَ لم تُرْدِهِ؟

أرى ذوي الفضل وأَضدادَهُمْ

يجمعهم سيلُكَ في مدِّه

لو عرف الإنسان مقداره

لم يفخر المولى على عبده

أمس الذي مرَّ –على قربه–

يعجز أهل الأرض عن ردّه

تدعو بطول العمر أفواهنا

لمن تناهى القلب في ودّه

يُسَرُّ إن مُدَّ بقاءٌ له

وكلُّ ما يكره في مدّه

قبلةٍ خدَّه

ـلّطت الأرض على خدّه

ـرى جيدُه

****فيا حبها زدني جوى كل ليلة ويا سلوة الأيام موعدك الحشرُ.***

---

[5] كتب الشاعر الفرنسي بريفير على غلاف أحد دواوينه: "مّر سكّير بجماعة يأكلون ويشربون في أحضان الطبيعة، فصرخ بهم قائلاً: كلوا واشربوا على هذا العشب.. لسوف يأتي يوٌم يأكل العشب فيه عليكم!.

وكـان يشـكو الضـعف مـن عِقْـده

ورُبَّ ظمـــآنَ إلـــى مـــوردٍ

والمـوت –لـو يعلـم– فـي وِرْدِهِ!

وكـأني بـأبي العـلاء يريـد بهـذه المقـابلات الرائعة السريعة الموجزة ضرباً من السخرية القائمة على المفارقة، هذه السخرية التي قد تنفع في تقديم العبـرة وتفتـيح العيـون وتنبيـه الغـافلين لعلّهـم يطـامنون مـن غـرورهم ويُقصـرون مـن غبـائهم ويلمسون بأيـديهم مـا هـم فيـه مـن جهـل وغفلـة.. أليسـت السـخرية مـن العيـوب والنقـائص أسـلوباً ناجعاً في لفت النظر إليها والعملِ على تلافيها وتجنب الوقوع فيها؟

مع العصر العباسي نعايش تجربةً مختلفة عن التجارب السابقة حيث أبناء العمومة والخؤولة يقتتلون ويزدهر الثأر المدمّر.

وماذا ترى في ذلك الناعم المنعَّم، المهفهَفِ الملفْلَف الذي يصون خدَّه أن يُقَبَّل، ويخاف عليه مـن النسـيم.. تجـيء أكـوام التـراب –بعـد موتـه– لتسلَّط على ذلك الخدّ الشفيف النظيف الرهيف؟!

وما بالك بتلك الغانية اللعوب تشكو –لدلّها ودلالهـا– ثِقَـل عِقْـد اللؤلـؤ فـي جيـدها المرهَـفِ اللطيـفْ وتجـيءُ صـفائح القبـر الغليظـة –بعـد الموت– لتقول لذلك الجيد الدقيق الرقيق: احمل ما أنت حامل؟!

ألا إنها العقول الكبيرة والنفوس المرهفة هي القادرة وحدها أن توفّر مثل هذه المواقف الفريدة وتـأتيَ بمثـل هـذه اللقطـات النـادرة ومـا فيهـا مـن معانٍ ومغازٍ وغمزاتٍ ولمزاتٍ يتلقفها النـاس كلُّ النـاس مهمـا يكن انتماؤهم أو لونُهم أو ثقافتهم أو مزاجُهم..

وفــي العصــر الحــديث نتوقــع أن تكــون المواقف الإنسانية في الشعر العربي أكثر وأغزر، وأن تكون هذه الملامح أوسع وأشيع... وهذا أمر غيـر مسـتغرب، فطبيعـة الحيـاة فـي هـذا العصـر ألقت بمعطيات جديدة كان لها في الشعر تأثيراتُها من حيث النظرةُ وتناولُ الموضوع وطريقةُ التعبير، بـل إن الشـعر فـي هـذا العصـر تغيـرت اهتماماتـه فتنوعت وتفرعت وتشعبت وتلونت بـألوان لـم تكن لها فيما مضى..

وهكذا راح الشعر يضرب علـى أوتـار جديـدة رُكبت علـى قيثارتـه، ويصـدر نغمـاتٍ مختلفـةً فيهـا الكثيـر مـن الجدّة والتنوع والغنـى لعـل مـن أهمّهـا هـذا الصـوت الإنسـاني أو هـذا الـنفس الإنسـاني الـذي يهمنـا أن نلـتقط منـه بعـض الملامـح عنـد بعض الشعراء.

(بــدويّ الجبــل) صــوتٌ متفــرد، نغمــةٌ لا تخطئهـا الأذن مـن بـين ألـوان الـنغم، شـاعرٌ لا يتكـرر. لديـه تـرى الاتباعيـة الجديـدة المجـدِّدة بجلالها وجمالها واتساق صوْغها وفخامة عبارتها وانسياب لغتهـا، ولديـه تـرى الإبداعيـة فـي أحلـى تجلياتها تغنياً بـأرقى المشـاعر وأرهـف الأحاسيس وتوليـداً للفكـر والمعـاني وابتكـاراً للصـورة الموحيـة المدهشــة.. ولديــه تــرى الموقــف الإنســاني نفسـاً صـوفياً ودفاعـاً عـن الإنسـان حياتـهِ وعقلـهِ وقيمتـه ووجـوده مـن أن تُبتـذَل وتُهـان، وإشـادةً بالطفولـة والأطفــالِ، روحِ المســتقبل وأمــل الغــد وريــاحين الحياة..

القصـيدة طويلـة.. ومطلعهـا الوجداني جـدير بأن يُقرأ:

هبينـــيَ حُزنـــاً لـــم يمـــرَّ بمهجـــةٍ

فما كنت أرضى منكِ حزناً مجرَّبا

وصــوغيه مشــبوبَ اللظــى وتخيَّــري

لآلامــه مــا كــان أقســى وأغربــا

فمـــا الحـــزنُ إلا كالجمـــالِ أحَبُّـــه

وأشـرفُه مـا كـان أنـأى وأصـعبا

ثم يقول:

وسيمٌ من الأطفال لولاه لم أخفْ

على الشّيْب أن أنأى وأن أتغرّبا

يجور وبعض الجوْر حلو محبب

ولم أر قبل الطفل ظلماً محبَّباً

وإن ناله سقم تمنيت أنني

فداءٌ له كنت السقيم المعذَّبا

وأسدل أجفاني غطاءً يظله

ويا ليتها كانت أحنَّ وأحدبا

كزغب القطا لو أنه راح صادياً

سكبت له عيني وقلبي ليشربا

ويا ربّ من أجل الطفولة وحدها

أفضْ بركاتِ السلم شرقاً ومغرباً

وصُنْ ضحكة الأطفال يا ربّ إنها

إذا غرّدتْ في موحش الرمل أعشبا.!

أليست الطفولة هي الحياة بتجددها واستمرارها؟ ألم نكن أطفالاً؟ ألا نرى أنفسَنا في أطفالنا وأولادِ أطفالنا؟

فاسلمي يا طفولة من دمار العدوان وويلات الحروب أعدى أعداءِ الطفولة والأطفال..

وغرّدي يا ضحكات الأطفال الخضراء في الرمل الموحش عسى أن تعشبَ البراري وتصدحَ البلابل وينتفيَ الظلم ويرتفعَ رايات العدل والحب.

وشوقي أمير الشعراء الذي عاش الحياة طويلاً وعرضاً وعمقاً وجرَّب حلوها ومرَّها وتقلّب في أعطافها بؤساً ونعيماً.. ولكنّ كِفَّة النعيم الحلو كانت أرجحْ وحِصّة المتع والمسرّات كانت أكبرْ.. شوقي هذا الذي شرب كاس الحياة حتى الثمالة ولم يرتو – ومَنْ يرتوي منها؟ يجد نفسه في وقفة مع الذّات كهلاً راح يدنو من الشيخوخة.. إنه النذير الفاجع الذي يضعك أمام الجدار الأصمّ وجهاً لوجه ليغلقَ باب الأمل الفسيح ويبقي لك كوةً ضيقة قد ينفذ منها بعضُ شعاع!

وكما يلملمُ صيادٌ عجوز شباكه ويطويها ليعود أدراجه بعد عناء يومٍ طويل من مجاهدةٍ للأمواج ومغالبةٍ للرياح ومناورةٍ ومداورة للأسماك..

يلقي شوقي سلاحه مقرّاً بالعجز والضعف معترفاً بأن للسنّ حقَّها وأن للّهو حدوداً وللمجون زمناً.. إنه زمن الشباب بما فيه من قوة وعافية وجرأة تعين على اقتحام الصَّبوات وتساعد على الاحتراق بنيران الفتون...

على ضفاف نهر البردوني الذي تغتسل فيه جارة الوادي عروسُ البقاع زحلة.. حيث السحر والفتنة وحيث أشكال الجمال وصوره تميس وتميل.. تجيش المشاعر وتهفو القلوب وتهتز أوتار النفس ويكون الشعر الصافي المصفّى وينشد شوقي:

يا جارة الوادي طربت وعادني

ما يشبه الأحلام من ذكراكِ

ولكنْ لا بدَّ من مدخل، ولا بدّ من آهةٍ حرّى ينفثها الشاعر في وداع شبابه الغالي قبل أن يتغزل بجارة الوادي:

شيعتُ أحلامي بطرْفٍ باكِ

ولممْتُ من طُرُقِ الملاح شباكي

ورجعتُ أدراجَ الشباب ووردهِ

أمشي مكانهما على الأشواك

وبجانبي واهٍ كأنَّ خفوقه

لمــا تلفَّــت جهشــة المتبــاكي

قــد راعــه أنـــي طويــت حبــائلي

مــن بعــد طــول تنــاولٍ وفَكــاكِ

ويــحَ ابــن جنبــي كــلُّ غايــة لــذةٍ

بعـــد الشـــبابِ عزيـــزة الإدراكِ

لــم تبــق منّــا يــا فــؤاد بقيــة

لفتـــــوة أو فضـــــلةٌ لعـــــراكِ

كنــا إذا صــفّقتَ نســتبق الهــوى

ونشـــدّ شـــدَّ العصـــبة الفُتّـــاكِ

واليــومَ تبعــث فــيَّ حــين تهزّنــي

مــا يبعــث النــاقوس فــي النُسّــاكِ!

أرأيتَ آلمَ وأفجع وأدعى إلى الرثاء من بكاء الشباب الذاهب وتوديع أحلامه بالعبرات؟ أرأيت أصدق من دمعةٍ يذرفها شاعر تلفَت فإذا وردُ عمره إلى ذبول، وشمس صباه إلى أفول؟ أرأيتَ إلى الموقف الإنساني الذي لا يذوقه إلا كلُّ ذي حساسية مرهفة وأعصابٍ مستوفِزة عانى ما عاناه شوقي وجرّب ما جرّبه فيستذكر ويحزن ويحنّ ويطرب ويهتزّ ؛ حالُه كحال الشاعر وشأنُه كشأنِه..

رعاكِ الله يا أيام الشباب؛ وفي ذمة الزمان يا ساعاتِ الصفو والهناءة.. وأنتَ يا قلبُ صفقْ واطربْ ولكنْ:

واليــومَ تبعــث فــيَّ حــين تهزنــي

ما يبعث الناقوس في النُسّاكِ

فماذا يبعث الناقوس في النُسّاك؟ الندمَ والحسرة والتوبة؟ أم الذكريات واللهفة والخشوع؟ أم الرهبة والحزن والأسف؟ أم ماذا بربك؟..

لعلَّ سرَّ الفنّ الأصيل أنه لا يقول كل شيء بل يوحي بما يوحي ويهمس بما يهمس ويترك لك المجال ليسرح فيه عقلُك ويهيمَ خيالُك..

وبعد هذه جولة في أرجاء الشعر العربي هدفْنا منها إلى تلمُّس بعض الملامح الإنسانية منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث..

ولعل هذه الجولة تنفع في إغراء العازفين عن هذا الشعر بتصفح دواوينه وتلمُّس ما فيه من بدائع وروائع.. ولعلها تلقي الضوء على هذا الجانب، الجانبِ الإنساني الذي أرجو أن أكون قد نجحت في جلائه وبيانه..

❑❑❑

أقنعة التاريخ وهموم الحاضر

في المسرح الشعري

د. إسماعيل بن أصفيه

*العلاقة بين الفن المسرحي وعلم التاريخ عريقة وقديمة قدم الأدب المسرحي نفسه

توطئة:

لا شك أن العلاقة بين المسرح الشعري والتاريخ عريقة وقديمة قدم الأدب المسرحي نفسه، حيث ظل التاريخ -سواء أكان حقيقياً أم أسطورياً- المصدر الأول للكتابة المسرحية لدى شعراء التراجيدية اليونانية، واستمر هذا التقليد لدى كتاب المسرح الروماني، وازداد تجذراً في تلك النصوص التي قدمها شعراء المسرح الكلاسيكي، ولا يزال التاريخ حاضراً في الكتابات المسرحية المعاصرة. ولم يكن المسرح الشعري العربي بمنأى عن هذا التأثير، فحين نستعرض عناوين معظم المسرحيات الشعرية التي قدمها شوقي، وباكثير، وعزيز أباظة، وعدنان مردم بك، وعبد الرحمن الشرقاوي، وسليمان العيسى، ومعين بسيسو، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم من الكتاب الذين استهواهم المسرح الشعري، فإن أول ما يلفت الانتباه أنها عناوين إرجاعية تحيل على التاريخ، على الماضي البعيد.

وليس غريباً أن يكون للتاريخ هذا الحضور المميز، والعلاقة بين هذا الفن (المسرح) وذلك العلم (التاريخ) عريقة وقديمة قدم الأدب المسرحي نفسه.

ومن منطلق هذه العلاقة ولأسباب فنية وفكرية أخرى، اتجهت طائفة من الكتاب العرب إلى التاريخ، توظف أحداثه وتستدعي شخصياته. واستطاع هذا المصدر أن يهيمن على الكتابة الإبداعية لفترة طويلة، فأخذ من عمر الرواية مرحلة غير قصيرة، وشكل أحد اتجاهاتها، وهي المرحلة التي قدم فيها جورجي زيدان أكثر من عشرين رواية، ظلت -وإلى مرحلة متأخرة- تشغل الناس وتشدهم، وتملأ رفوف المكتبات، وتغري دور الطباعة والنشر وسار على خطاه نخبة من الروائيين العرب الذين أغرتهم أحداث التاريخ، أو تأثروا بطريقة زيدان، وأعجبوا بأسلوبه في تقديم التاريخ، والسعي إلى نشره وإذاعته بين الناس، وإن تجاوز الكثير منهم الغاية التعليمية إلى التعبير عن الحماس الوطني أو القومي.

وامتد تأثير هذا المصدر إلى بقية فنون الكتابة الإبداعية، ومنها المسرح بشقيه الشعري والنثري، حيث لجأت طائفة من كتابه إلى توظيف

أحداثه واستدعاء شخصياته إلى درجة قلّ فيها أن نجد شاعراً مسرحياً لم يعد إلى هذا المصدر بشكل أو بآخر.

وإذا كان جل شعراء المسرح العربي قد استمدوا مضامين مسرحياتهم من التاريخ بمختلف مراحله وحقبه، تبعاً لذلك التقليد الفني الذي ميز المسرح العالمي، ولاعتبارات أخرى كالتأثر بالمدارس المسرحية كلاسيكية ورومانسية، وسهولة التشكيل الفني؛ لأن التاريخ يمد الكاتب بالأحداث والوقائع ويساعده على خلق هيكل المسرحية، ويعفيه من مشقة الخلق والإبداع.

إلا أنه يجب ألا نجهد أنفسنا، ونبحث في تلك النصوص الأولى عن هموم ذلك الواقع ومشكلاته، فمثل هذه القضايا لم تكن تشغل مسرحياتهم، إلا ما جاء عرضاً. فالهدف الذي كان يحركهم ويدفعهم إلى تلك العودة لا يخرج عن كونه إحياء أمجاد الماضي، والإشادة بأبطاله، والكشف عن مناقبه للناشئة، واستغلال ذلك الإطار التاريخي لتصوير القيم والمثل العليا وتعليمها للناشئة، أي لغاية تعليمية وهدف تثقيفي.

جل شعراء المسرح العربي قد استمدوا مضامين مسرحياتهم من التاريخ بمختلف ... ومراحله يمدهم ... بالأحداث ... والوقائع.

ولم يكن غياب الرؤيا المعاصرة للحادثة التاريخية والبعد عن الواقع شيئاً خاصاً بالمسرحية، ذلك أن مبدأ إحياء الحادثة وتعليمها شمل مختلف الأجناس الأدبية التي وظفت التاريخ، فلا نعثر في المسرحيات النثرية التي قدمها فرح أنطون (صلاح الدين ومملكة أورشليم)، وإبراهيم رمزي (أبطال المنصورة) و (الحاكم بأمر الله)، و (بنت الإخشيد) وما يشير إلى واقع الكاتب، والتعبير عن مشكلات معاصرة، أو يعبر عن رؤيا فكرية لخدمة الحاضر والمستقبل، بل اكتفت بالأجداد دون أي دلالة معاصرة، أو إعادة تفسير لتلك الحادثة مع ما يساير الحياة. ولا أثر لهذا الواقع أو مشكلاته في تلك النصوص الروائية التي قدمها جورجي زيدان، ومن بعده سعيد العريان، وعبد الحميد جودة السحار، وكرم ملحم، ومحمد فريد أبو حديد، وعلي الجارم، وغيرهم من الكتاب الذين حملوا لواء الرواية التاريخية بعد زيدان.

وفي توظيفهم الدرامي لوقائع التاريخ التزم معظمهم بما روته كتب الأدب والتاريخ عن تلك الوقائع، ولا يضيفون إليها إلا ما تتطلبه الصياغة الفنية، كإضافة شخصيات ثانوية، أو إسقاط بعضها، والتمسك ببعضها الآخر، أو تحوير دورها. وقد يعمد إلى خلق أحداث ثانوية، شريطة ألا يتناقض ذلك الحدث المضاف، أو الذي تم إسقاطه مع جوهر الحادثة الأساسي، وأن يساير البيئة والقيم الحضارية والمكونات الاجتماعية، وهو ما فشل فيه عزيز أباظة في مسرحية "قيس ولبنى"، حيث أخفق في إخضاع بعض أحداث المسرحية لمنطق البيئة العربية البدوية، فجاء الحل مناقضاً لقيم البادية وتقاليدها، حيث جمع في الفصل الخامس من المسرحية ما بين لبنى وزوجها من جهة، وقيس بن الملوح عشيقها، وقيس بن ذريح صديقه، وبين ابن أبي عتيق، حيث يتوسطان لدى زوج لبنى حتى يطلقها، وهو المحب لها لكي يتزوجها عشيقها، فأي بيئة هذه التي يقدمها عزيز.

ويبدو أن عزيز (التلميذ) سار في هذه المسرحية على خطى شوقي (الأستاذ)، الذي سبق أن حوت مسرحيته (مجنون ليلى) القريبة الشبه من (قيس ولبنى)، على مواقف وسلوكات لا تتلاءم والبيئة التي صدر عنها وسعى إلى تمثيلها، منها على سبيل المثال طريقة تقديم الضيوف، حيث يفاجئنا شوقي في بداية المشهد الأول بليلى تمسك بيد ابن ذريح وتقدمه للسامرين الذين يبدأون في مصافحته والترحيب به، وهي أشبه بالطريقة الأوروبية.

ومما خالف فيه تقاليد البيئة، أنه جعل ليلى تستأذن في أمر زواجها، ويترك لها الخيرة بين

قيس وورد الثقفي، فتختار في سهولة ويسر ورداً على قيس، مع ما في هذا السلوك من تناقضات اجتماعية (كون ورد غريباً، والعرب تفضل في هذا القريب على البعيد) وعاطفية (كون ليلى على علاقة عاطفية مع قيس). ومن المواقف الغريبة أيضاً، موقف ورد في الفصل وهو يهيئ الظروف لزوجته كي تقابل عشيقها، ثم يخرج من الخيمة تاركاً كلا منهما يشكو وجده وحرقته للآخر، فأي بيئة هذه؟

وعرفت هذه المرحلة صدور عدد من المسرحيات التاريخية، ذات الغاية التعليمية، والهدف التثقيفي، منها (المهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس)، و (امرئ القيس) لمحمد مرعي ومحمد عبد المطلب. ومن منطلق الغاية التعليمية، التزم هؤلاء الكتاب الحقيقة التاريخية بدقائقها وتفصيلاتها عن تلك الشخصيات المنتخبة أو الحادثة المختارة.

ويبدو أن هؤلاء لاحظوا النجاح الذي حققته بعض المعارف حين نظمت شعراً، على نحو ما فعل ابن مالك في الألفية وابن عاشر في الفقه الإسلامي. وتقليداً لهؤلاء واحتذاء بطريقتهم، لجأ هؤلاء الكتاب إلى نظم تلك الأحداث شعراً. صحيح أن هذا النوع من الكتابة قد حقق الغاية التي سعى من أجلها، والمتمثلة أساساً في نشر المعرفة، إلا أنه على مستوى التمثيل ظل خارج دائرة ضوء المسرح، وبعيداً عن خشبته، وربما من الظلم اعتبارها مسرحيات بالمعنى المتعارف عليه، فهي أقرب إلى القوالب الحوارية، ومؤلفوها أساتذة امتهنوا التدريس، ولا يعرف لهم دور مميز في حركة التأليف للمسرح، كانت لها غايات تعليمية، ووجدوا في المسرح شكلاً أو قالباً لنشر التاريخ وإذاعته، وترغيب الناس في قراءته والإطلاع عليه، "إن مثل هذا النوع من المسرحيات التعليمية لا يمكن له أن يستوي على خشبة المسرح، لأن المشاهد يهرب دائماً من مثل هذه الحقائق المقررة التي تبتعد بها كثيراً عما يمكن أن يخلق في نفسه حركة حية جديدة، تمكنه من أن يحلل ويفسر، وأن يبحث عن المرامي من أجلها قام العمل الأدبي الذي دفع به إلى خشبة المسرح لما فيه من إثراء وثراء"(1).

ولم يكن غياب الرؤيا المعاصرة قصراً على تلك النماذج الأولى، التي قدمها الجيل الأول، واعتمد فيها أحداث التاريخ، بل امتد هذا القصور ليشمل عدداً آخر من المسرحيات المعاصرة، التي أخفق شعراؤها في تجاوز حرفية التاريخ ووقائعه، وفشلوا في الربط بين تلك الأحداث الماضية وما يطرحه الواقع المعاصر من تحديات، فلم يستطع عدنان مردم بك أن ينفخ في مسرحية "الحلاج" أن ينفخ فيها روح الحياة ويجعلها تحمل هموم إنسان هذا العصر ومشكلاته، مع إقرارنا بنجاحه في اختيار الشخصية، التي ارتبطت في الذهن بأنها رمز للإنسان الثائر على الظلم والقهر، الرافض لإغراء السلطة وتهديداتها، فظل حريصاً على تتبع تفاصيل حياته وجزئياتها، فلم يزحزحه من صوفيته، أو يخلصه من شطحاته، وهذا خلافاً لصلاح عبد الصبور، الذي وظف الشخصية ذاتها وأضاء من خلالها الحاضر، فجرده من أرديته الصوفية، وخلع عنه الخرقة، ودفع به إلى رحم الحياة، وجعل منه رمزاً لكل إنسان مثقف – في أي زمان ومكان– يؤمن بشرف الكلمة وقدسية المبدأ والتضحية بالحياة من أجل المبدأ، ويبدو أن القائمين على شؤون المسرح فهموا البعد الفكري للمسرحية، فحالوا دون تجسيدها على خشبة المسرح.

ومن المسرحيات المعاصرة التي فشلت في التعامل مع الأحداث التاريخية بعيون العصر مسرحية "الأيام السبعة الطوال" لمحيي الدين البرادعي، الذي فشل في إقناع قرائه بأن هموم

** غياب ال*
المعاصرة للح
التاريخية وا
عن الواقع لم
شيئاً خ
بالمسرحية.

بطلــه "هــي بعــض همومنــا.. إن المســرحية لا تــومض ولا تــوحي بــأي مشــابهة بــين حيــاة أبــي القاسم الفردوسي معاصراً لنا يعيش بيننا، ويفكر بما نفكر به، ظلت هموم الفردوسي رهينة التاريخ، وظلت القضية التي عاشها قضيته وحده"(2).

يبدو أن قصر وظيفة النصوص المسرحية الأولـى علـى الغايـة التعليميـة والتثقيفيـة، وفشـل البعض الآخرين من المسرحيين في الاقتراب من مشـاعر الإنسـان العربـي وراء مقولـة أن المسرح الشعري العربي ظل بعيداً عن قضايا المجتمع.

ومـع إقرارنـا بـأن هـذا الحكم لا يخلـو مـن صـواب، إلا أن تعميمـه ليس مـع الصـواب أيضـاً، ذلـك أن عـدداً مـن شـعراء المسـرح تنـاولوا قضـايا العصـر وعبـروا عـن همومـه، سـواء أكـان ذلـك التسـاؤل والطـرح مباشـراً، أو مـن خـلال أقنعـة تاريخيـة، لأن التـاريخ لا يـراد لذاتـه، بـل وظـف لأبعـاد أخـرى. وأول الالتفـات إلـى مشـكلات الحاضر، كـان مـع بعـض النصـوص التـي قدمها شـوقي فـي ملهـاة "السـت هـدى" التـي عـالج فيهـا ظـاهرة اجتماعيـة كانـت ولا تـزال متفشـية فـي المجتمعـات العربيـة، وتتمثـل هـذه الظـاهرة السلبية فـي السـعي وراء المـرأة الثريـة طمعـاً فـي مالهـا، ومالها فقط. فقد تزوجت الست هدى عشر رجال، وكلهم ينتظر أن يرثها، فلا تكاد تدفن أحد أزواجها أو يحصل بينهما طلاق، حتى يفد عليها آخر، لا حباً فيها، ولا رغبة في جمالهـا، يرثها في مالها حتى بلغ الذين تزوجتهم عشر رجال من مختلف طبقات المجتمع، من الصحفي إلى المقاول، ففقيه البلدة، وآخرهم السيد العجيري، أحد وجهاء الريف وأعيانه، الذي هنأ نفسه بوفاتها وأعلن عن فرحته، لكونه أصبح الوارث الوحيد لثروتها، ويتوافد عليه الأصـدقاء والأحبـاب لا لتعزيتـه، بـل لتهنئتـه، فيجدونـه قد لبس حريراً، وسعد بوفـاة زوجتـه ومـا تركتـه، فيخاطب نفسـه، معبراً عن نشوة الانتصار والظفر، قائلاً:

المــال صــار يــا عجــوز مــالي

وأصــبح البيــت ومــا حــوى لــي

ومـــن بعـــد عشـــرة مـــن الرجـــال

نعـــم رجـــال كثيـــر

مـــاتوا بحســـرة مالـــك

كنـــت الموفـــق وحـــدي

لمـــا ظفـــرت بـــذلك(3)

لكن فرحته لم تدم طويلاً، حيث تتحول إلى أسـى وحسـرة، حـين يعلـم أن زوجتـه قـد أوصـت بمالهـا لأوجـه خيريـة، حددتها فـي وصـية سلمتها للباشـا، وأشـهدت عليهـا مفتـي القطـر وحـامي الإسـلام، وتبين من الوصية التي قرئت بحضور الباشا والمفتي والزوج أنها أوصت بذهبها وحليها إلى بعض جاراتها وبناتهن:

لعشر من نساء الحارة

من كل جارة وبنت جارة(4)

أما البيت وأثاثه، فأوصت به إلى بنت أول زوج لهـا كـرد جميـل لهـا وجـزاء علـى خـدمتها وإخلاصـها. أما أراضيها الزراعيـة، فجعلتها وقفـاً لبيت الله.

وبقيت "الست هدى" النص المسرحي الوحيد الذي ابتعد فيه شوقي على مغاور التاريخ وكهوفه، وارتبط فيه بواقع أمته وعبر عن بعض مشكلاته.

ولـم يبتعـد علـي أحمـد بـاكثير فـي تجربتـه القصـيرة نسـبياً مـع المسـرح الشـعري، عـن همـوم المجتمـع وشـواغله، فكـان تخلـف المـرأة فـي شـبه الجزيـرة العربيـة وشـيوع الجهـل والتخلـف محـوراً باكورته الأولى في عاصمة الأحقاف الصادرة سنة 1934.

...ي التوظيف ...ي لوقائع ...يخ التزم ...مهم بما روته الأدب ...ريخ عن تلك ...ع ولم ...وا سوى ما ...ه الصياغة ...ة.

ونتبع عزيز أباظة خطوات شوقي، وعلى نحو ما انصرف هذا الأخير في أخريات حياته عن التاريخ إلى الواقع الاجتماعي، في مسرحية "الست هدى"، سار عزيز على درب أستاذه؛ فبعد تجربة ثرية مع التاريخ كانت محصلتها عشر مسرحيات، التفت إلى الواقع في مسرحية "أوراق الخريف" التفاتة يشوبها الحذر الشديد، ويطبعها الخوف، فقال في مقدمتها: "خرجت في هذه المسرحية عن مأثور ما لتزمته في مسرحياتي السابقة... كنت استمد من التاريخ القديم... فكنت أعالج الحاضر في أنماط الغابر، ولكنني اختصرت الطريق في هذه المسرحية، وأخذت شيمتي إلى الموضوع المعاصر دون الالتجاء إلى الدلالة عليه بين تضاعيف الماضي وسيره وأمجاده"(5).

عرض عزيز في أوراق الخريف إلى بعض التقاليد الاجتماعية، والتي تحول دون اقتران المرأة بمن تحب. فالمسرحية تحكي قصة امرأة أحبت في صباها، ولكن التقاليد تحرمها من الزواج بحبيبها مهيب لفقره، وبعد عشرين سنة تلتقي به، وتسعى إلى خلق حبال التواصل من جديد، ولكن العمر والأسرة تحول دون ذلك.

وتقدم المسرحية صورة لكفاح الطبقة الفقيرة في سبيل تحسين وضعها الاجتماعي، وحفاظها على القيم والأخلاق، فمهيب الذي رفضته أسرة وداد لفقره، يصبح أحد الأثرياء وشريكاً لقاسم دون أن يدري أنه زوج وداد المرأة التي أحبها، وحين يعود من الشام ويتم اللقاء، يسعى كل منهما إلى إحياء ذلك الماضي، وتطلب وداد الطلاق من زوجها، وتبدي استعداداً للتضحية بكل شيء في سبيل أن تعيش حياتها، وحين يعلم مهيب أن ذلك سيهدم مستقبل أسرتين يختفي من حياتها، ويعود ثانية إلى الشام.

ومن الثابت أن التناول المباشر لقضايا العصر والابتعاد عن مغاور التاريخ وكهوفه شيء لم يألفه المسرح الشعري، ولم يتعود عليه كتابه؛ فالنص المسرحي الذي يستلهم مادته من غير صفحات التاريخ، قليل الحضور في مسرحنا الشعري.

وإذا كانت الصفحات السابقة أشارت إلى مثل هذا، فإن ذلك لا يعدو أن يكون قطرة في بحر كما يقال، فما حظ الواقع العربي وهموم الإنسان المعاصر في مسرح شوقي؟ ألم يكن ضئيلاً وزهيداً؟ وما نصيب هذا الواقع في مسرح عزيز أباظة، باعتباره خليفة لشوقي وامتداداً له؟ ألم يكن واحداً من عشرة؟ ولا نعثر في مسرحيات عدنان مردم بك الأربع عشرة التي تنتمي زمنياً إلى المسرح الشعري المعاصر، وتعود فنياً إلى مسرح العشرينات والثلاثينات، فهي قريبة الشبه بمسرحيات عزيز، التي نسجت –هي الأخرى– على منوال مسرحيات شوقي، لا نعثر فيها على حضور الواقع المعاصر.

لم يكن غيا... الرؤيا المعاص... قصراً على تل... النماذج الأولى ... امتد هذا القصو... ليشمل عدداً آخ... من المسرحيا... المعاصرة.

وما قيل عن مسرحيات عدنان وعزيز يصدق على كتابات سليمان العيسى، ومحيي الدين البرادعي، ومعين بسيسو، وعبد الرحمن الشرقاوي، إذ لا أثر للواقع المعاصر، لأنهم آثروا التاريخ على الحاضر.

ولا يعني هذا أن شعراء المسرح العربي ظلوا في بروج مشيدة، لا صلة لهم بواقع مجتمعاتهم، ذلك أن معالجة هؤلاء لا تتم إلا من خلال القناع التاريخي، وحين تسقط تلك الأقنعة، ونوازن بين أحداث الماضي والحاضر، يتجلى الواقع العربي بكل جراحاته وأوجاعه، ويتأكد أن هذا المسرح لم يكن بعيداً عن الواقع أو مجافياً له، لأنه ظل يعالج مشكلات الحاضر انطلاقاً من استخدام الرموز، ومن خلال عملية الإسقاط والمماثلة.

لقد أدان عبد الرحمن الشرقاوي، في مسرحية "مأساة الحسين"، ومن خلال القناع التاريخي،

لقد أخفق الشعراء في تجاوز حرفية التاريخ ووقائعه، وفشلوا في الربط بين تلك الأحداث الماضية وما يطرحه الواقع

الأنظمة غير الشرعية، وعزف على وتر في قمة الحساسية السياسية، بل هو السياسة عينها. فالمسرحية من هذه الوجهة، تطرح "شرعية السلطة وطبيعة النظام وموقف الرعية منه، كما تطرح من جهة أخرى طبيعة أحزاب المعارضة، وموقفها من السلطة غير الشرعية، وطبيعة العمل السياسي لإحباط الأنظمة الديكتاتورية المتسلطة"(6).

وتبعاً لمعيار المماثلة والمطابقة، تصبح شخصية يزيد التاريخية، ومن ورائها الأسرة الأموية الحاكمة، رمزاً أو معادلاً موضوعياً لكل نظام سياسي يفتقد الشرعية، ويصبح الحسين -من جهته- رمزاً لكل تنظيم سياسي يرفض الواقع ويعلن الثورة على تلك الأنظمة الاستبدادية، وحفلت المسرحية بمواقف أخرى تفسر طبيعة مثل هذه الأنظمة؛ فمشهد مقتل الحسين -رضي الله عنه- والتنكيل به وبأتباعه إشارة صريحة إلى كيفية تعامل هذه الأنظمة مع المعارضة، ومن هذه المواقف أن يزيد، وهو رمز للسلطة الحاكمة، لا يظهر إلا في موقف واحد، وفي الجزء الثاني من المسرحية، وهو الموقف الذي يفسر على أن الاهتمام بشؤون الرعية أمر غير ذي أهمية بالنسبة إلى يزيد وأمثاله. ويزداد القارئ قناعة بهذا التفسير، فالمنظر الوحيد الذي ظهر فيه الخليفة تمثل في لهوه مع جارية قيصرية يترجاها ويستعطفها. فأي خليفة هذا الذي يستعطف جارية، وينكل بأكابر القوم ووجهائهم ويسترخص دمهم؟!

وبالمقابل، بدت شخصية الحسين أكثر اتزاناً واقتراباً بابن الشعب، وإن طغت عليه الأخلاق والقيم في معركة غير متجانسة؛ لأن السياسة فن الممكن لا تعترف بالأخلاق والشرف.

ويعود معين بسيسو في مسرحيته الثانية "ثورة الزنج" إلى الماضي البعيد (القرن الثالث الهجري)، ويستحضر أحداث وأجواء تلك الثورة، وليتخذ من ذلك الحدث التاريخي قناعاً لإسقاط الأحكام على الثورة الفلسطينية، وذلك من خلال مستويين، "الأول هو أيامنا هذه وما يجري فيها، وهذا المستوى تشغله الشخصيات المعادية للثورة الفلسطينية وكل الثورات، أما المستوى الثاني فإن أحداثه تجري في القرن الثالث الهجري، إبان اندلاع ثورة الزنج"(7).

وتوجز المسرحية رسالتها المعاصرة وبعدها الحاضر والماضي في سطور قليلة على لسان بطلها عبد الله بن محمد، وهو يهجم على المتاجرين والمزيفين:

انطلقوا الآن

كونوا ما شئتم

زنجاً في القرن الثالث للهجرة

أو زنجاً في القرن العشرين

إن عليكم أن تنطلقوا الآن

لا يستأذن عبد من قيصر

كي يعلن ثورة(8)

وتبعاً لذلك، فإن ثورة الزنج لدى معين تاريخ ووسيلة فنية، وظفها لتكون أداة إيضاح وإضاءة للثورة الفلسطينية.

وعلى شاكلة اليساريين، فإن دوافع ثورة الزنج كانت اقتصادية، موجهة في المقام الأول إلى طبقة الملاك وزبانية الحكم، وهي ثورة طمحت في أن تحقق العدل والمساواة بين الناس، فلا يملك رجل واحد الدنيا، بينما لا يملك الناس كلهم شيئاً(9).

ومن منطلق التشابه بين أحداث الماضي ووقائع الحاضر، عادة عزيز أباظة في مسرحيته "غروب الأندلس" إلى تلك الأحداث التي شهدتها غرناطة، واتخذها معادلاً موضوعياً لعلاج مشكلات مصر الحاضرة، وقدم صورة عن الكيفية

التـي يمكـن مـن خلالهـا الاتكـاء علـى الماضـي واستحضار وقائعه واتخاذه منطلقاً.

وأدى هذا التوظيف الجيد في التعامل مع أحداث التاريخ بعيون معاصرة، والسعي إلى ربط الماضي بالحاضر، إلى ثناء الدكتور طه حسين على المسرحية، رغم تحفظه على الشعر في المسرح، وأكد أن عزيزاً كان يعالج من خلال هذا القناع التاريخي مشكلات مصر الحاضرة، ويعرض لأشخاص مصريين، ويدين سياسة النظام الملكي خلال تلك المرحلة، فالذين شاهدوا المسرحية أجزموا بأنهم "تصوروا أشخاصاً مصريين وألقوا عليهم أسماء مصرية، ولونوا الأحداث في ضمائرهم بألوان يعرفونها حق المعرفة... ولكني أعتقد أني قرأت قصة مصرية الأحداث، مصرية التصوير... ولم ينقصه إلا أن يسمى الأحداث بأسمائها ويعرج عن الأشخاص بحقائقهم، ولا يتخذ من غرناطة رمزاً لما أراد أن يصور أو يقول، ولكن الأحداث والوقائع نفسها ليست مقصورة على أهل غرناطة، وعسى أن يكون أشبه بالأحداث والوقائع التي شهدها المصريون في هذه الأيام القريبة... وأكاد أعتقد وما أظن أن الشاعر يخطئني فيما أعتقد أنه لم ينس نفسه ولا وطنه، ولا مواطنيه أثناء هذه القضية، ولعله ذكر مصر والمصريين وما وقع لهم في هذه الأيام الأخيرة، أكثر مما ذكر أهل غرناطة وأهلها.."(10).

وهكذا، فالموازنة بين الواقع التاريخي والحاضر تشف على أن التاريخ في المسرحية لم يكن سوى ستار شفاف، أطل منه الشاعر على مشكلات الحاضر ومعوقاته.

وتشكل مسرحية "العرش والعذراء" لخالد محيي الدين البرادعي أحد النصوص المسرحية الرائدة في تاريخ المسرح الشعري العربي، بمعالجتها لقضية الوحدة العربية، التي ظلت – ولأجيال– تؤرق مشاعر الإنسان العربي، وحلماً أبى أن يتحقق وطرحت على حكام العرب وزعمائهم، وآمن بها البعض، وتاجر بها الآخر، واستغلوها لتحقيق أهداف خاصة.

وتشير المسرحية إلى أن هناك قوى في هذا الوطن تستغل هذا الشعار لتحقيق الثروات الفردية والتسلط القهري، وأن هذه القوى التي قد انفصلت عن القاعدة وتحللت من كل وعد، كانت قد ألزمت به نفسها قبل الانتشاء بخمر السلطة أو العرش. والسؤال الذي تطرحه المسرحية: من الأقدر على تحقيق الوحدة سواء على المستوى الوطني أو القومي؟

وتحمل الصفحات الأخيرة من المسرحية الجواب، مؤكدة أن تحقيق هذا الحلم (الوحدة) من الصعب أن يحققه فرد، وأن الجماعة لن يكون حظها أفضل من الفرد(11).

ولم تكن غاية صلاح عبد الصبور في مسرحيته "الحلاج" أن يعيد إلى الذاكرة سيرة هذا المتصوف أو يسرد بعضاً من صفحات حياته، فالثابت أن هذا الأمر لم يكن يدور بخلده حين استحضر من عمق التاريخ هذه الشخصية؛ لأنه سعى إلى أن يطرح، ومن خلال هذا القناع التاريخي، إشكالاً معاصراً يتمثل في دور المثقف، وموقفه من الظلم الاجتماعي، والسياسي، والقهر الفكري، أزمة الإنسان المثقف الذي يؤمن بدور الكلمة وثقل الرسالة وشرف الجهاد وحيرته بين الكلمة والسيف، هل يرفع قلمه أم سيفه في وجه هذا الظلم؟

وهذا ما أقر به الكاتب حين قال: "ألقت المسرحية قضية دور الفنان في المجتمع، وكانت إجابة الحلاج هي أن يتكلم ويموت، فليس الحلاج عندي صوفياً فحسب، ولكنه شاعر أيضاً والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند الغاية نفسها، وكان عذاب الحلاج

بقيت الست هدى النص المسرحي الوحيد الذي ابتعد فيه شوقي على مغاور التاريخ وكهوفه وارتبط فيه بواقع أمته.

من المسرحيات المعاصرة التي فشلت في التعامل مع الأحداث التاريخية بعيون العصر مسرحية الأيام السبعة الطوال لمحيي الدين البرادعي.

طرحاً لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة وحيرتهم بين السيف والكلمة... وكانت مسرحيتي معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي نقياً لا تشوبه شائبة، "(12).

وكلما أمعنا في قراءة النص بدأ الجو التاريخي في الخفوت والذبول، وملامح واقع جديد يتشكل، وذلك من خلال تقريب الكاتب لبطله من الواقع، حيث نزع عنه خرقته الصوفية ودفع به إلى رحم المجتمع، ليمارس دوره في التغيير. وبإيثار الحلاج لنزع الخرقة والنزول إلى ساحات بغداد وأحيائها وأزقتها للوعظ والإرشاد (أداء الرسالة) يخيف السلطة، فتكيد له، كما تكيد سلطات هذا العصر إلى كل مثقف أبى الدخول تحت مظلتها، والسير في ركابها، وقرر أن يمارس وظيفته، ويبلغ رسالته تجاه مجتمعه وأمته.

وهكذا، فإن هذا الاختيار قوامه ذلك التماثل بين الماضي (الدور التاريخي للحلاج) والحاضر (الدور المعاصر للمثقف)، وإيمان كل منهما بشرف الكلمة وعبء المسؤولية.

وفي سجنه وتعذيبه، ومحاكمته الصورية، ثم صلبه إدانة صريحة لمثل تلك الأنظمة السياسية التي تمارس القهر ضد أولئك المثقفين الذين آثروا الكلمة على السيف، وآمنوا بدورهم في التغيير.

ومع أن عبد الرحمن الشرقاوي ارتدى في مسرحياته الأزياء التراثية وتوارى خلف ستائر التاريخ، إلا أنه سعى دوماً إلى تجاوز الحدث التاريخي، ليظل على اتصال بهموم الواقع وقضاياه. فعرض في مسرحية "الفتى مهران" التي نشرها عام 1965، من خلال القناع التاريخي، إلى دور الثائر المعاصر في تحقيق العدل الاجتماعي لمواطنيه، وخطر المساومة في الإجهاز على الثوار.

وحول البعد المعاصر لهذه المسرحية، يقول محمود أمين العالم: "إن مسرحية الفتى مهران ليست مجرد مسرحية تاريخية، وإنما هي مسرحية معاصرة، رغم أن موضوعها مستمد من التاريخ، تعرض بالرمز لقضايا اجتماعية وفكرية حية"(13).

ومن خلال القناع التاريخي، أدان مهدي بندق في مسرحية "السلطانة هند" تلك الشريحة من المجتمع التي تضحي بكل شيء في سبيل الوصول إلى السلطة. فهند بطلة المسرحية تحالفت مع الأعداء، وتسببت في قتل الكثير من أقاربها (ابنها وزوجته، ابن أختها وابنة أختها) فعلت كل ذلك من أجل أن تصبح سلطانة، ولكنها تموت قبل أن تحقق ذلك(14).

ومن عمق التاريخ وسحر الماضي وجاذبيته، نسج صلاح عبد الصبور مسرحية "ليلى والمجنون" لا ليعيد تفصيلات تلك القصة العاطفية، بل للتعبير عن هم معاصر؛ لأن الواقعة التاريخية في النص لا تعدو أن تكون ستاراً شفافاً. لقد أعاد صلاح عبد الصبور طرح فكرة الكلمة ودور المثقف، التي سبق أن أدار حولها مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج"، وليعبر عن حب وجنون إنسان هذا العصر. وتبعاً لهذه الرؤية، لم تعد "ليلى" تلك الفتاة العامرية التي أحبها قيس وتغنى بها في أشعاره وهام بها، بل تتحول إلى رمز للوطن، ويتحول قيس الذي أنابه في هذه المسرحية "سعيد" رمزاً لكل إنسان مخلص لوطنه عاشق له. وبذلك، فالمسرحية رغم تاريخية الحدث "تتحرك في واقع مباشر للبيئة المصرية، فيناقش في إطاره ومن خلاله، هذا الجو الأسطوري لقضية ليلى والمجنون، فقضيته الأساسية هي قيمة الكلمة وصراعها مع القوة، من أجل التغيير والإصلاح، وخاصة في مواجهة القهر المادي والفكري والسياسي"(15).

وفي خضم توظيف قصص الحب القديم،

واتخاذها منطلقاً للتعبير عن مشكلات العصر جاءت مسرحية "الوزير العاشق" لفاروق جويدة التي تحكي ظاهرياً ضياع غرناطة وضياع كل شيء جميل، والأسباب كثيرة ومتنوعة، أهمها تشتت الولايات العربية، وضعف حكامها، والتناحر بين أفرادها، والاستعانة بالأجانب، وتغييب الشعب. فقد استغل فاروق جويدة هذه الواقعة التاريخية للتعبير عن واقع عربي معاصر، عن طريق التماثل والإسقاط.

هذا الواقع يكمن في الخوف من سقوط آخر وضياع ثالث للدول العربية، بعد ضياع غرناطة وفلسطين، بدعوى العولمة ومحاربة الإرهاب، وهي الشعارات المعروفة في هذه المرحلة.

ودون شك، فإن ربط المسرحية الشعرية بالحياة، وجعلها تسهم في التعبير عن مشكلات الواقع، يضمن لها الجدة والاستمرارية، ويقف في وجه تلك الآراء التي تذهب إلى ضرورة الابتعاد عن التاريخ وأوراقه الصفراء، والالتفات إلى الحياة وأوراقها الخضراء، التي تأخذ خضرتها وحيويتها ونضارتها من واقع الحياة المعاصرة، ومن هموم إنسان هذا العصر.

ومن الأدوات الفنية التي يستعين بها المؤلف، ليخلق الإيهام بالواقع، ويجعل ذلك الماضي حاضراً، ويحمل الحدث التاريخي دلالة معاصرة، طريقة انتخاب الشخصيات وتعميم الأمكنة، والاعتماد على الإيحاء والمماثلة. ففي المنظر الثالث من مسرحية الحلاج لصلاح عبد الصبور، تصادفنا ثلاث شخصيات: فلاح، وواعظ، وتاجر، تتحاور فيما بينها حول مشروعية القانون الذي يفرض على صاحب كل بيت أن يدفع ديناراً لبيت المال، وهي أشبه ما تكون بالضريبة على العقار في هذا العصر، ويتساءلون: هل وجهاء بغداد وأصحاب الأمر فيها يدفعون إلى بيت المال مثلهم؟ فـ

والواعظ شخصيات نمطية وغير محددة وليس لها ما يربطها ببيئة معينة "مما يخرجها عن انتمائها للعصر العباسي، لتصبح شخصيات عامة يمكن أن توجد في أي بيئة أو مجتمع تتماثل شخصياته بظروفها العامة معها"(16).

ومن منطلق النمطية والإطلاق، قلنا في الصفحات السابقة إن يزيد في مسرحية "مأساة الحسين" رمز لكل سلطة غير شرعية، والحسين وأتباعه رمز ثان لكل حزب سياسي معارض يسعى إلى إسقاط مثل تلك الأنظمة، والتنكيل به وبأتباعه صورة عامة لتعامل مثل تلك الأنظمة الاستبدادية مع المعارضة.

كما أن عدم تحديد المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية والاكتفاء بإطلاق كلمة قرية أو مدينة أو حي أو ساحة، وإنطاق الشخصيات بلغة ليست بالغريبة عنا، عامل آخر يسهم في تقريب الحدث التاريخي من الواقع "وهذا الإطلاق سواء بواسطة الشخوص أو الكلمات، أو حتى بالمشاعر الإنسانية يخرج العمل من دائرة ظروفه الخاصة بالنسبة لعصره أو شخصيته المحورية، أو مؤلفه، ليلحق بالدائرة الإنسانية العامة، وبذلك تبرز القيمة المستقلة للنص"(17).

خاتمة:

وننتهي إلى أن شعراء المسرح العربي، وإن اتفقوا على استلهام وقائع التاريخ، حيث ظل المصدر شبه الوحيد للكتابة المسرحية، إلا أنهم تفاوتوا في الغاية من الاستحضار والتوظيف، وتفاوتوا أيضاً في الإخفاق والنجاح من حيث التوظيف لأحداث الماضي؛ فهناك من أقبل على استلهامه، وهو يحمل هموم واقعه ومشكلات مجتمعه، وأمكن له أن يضيء ذلك الحاضر بواسطة الماضي، وتحول التاريخ إلى قناع شفاف أطل منه على معضلات العصر وهناك من كانت تلك غايته، ولكن قدراته الإبداعية حالت دون أن

صلاح عبد الصبور في مسرحيته الحلاج لم تكن غايته أن يعيد إلى الذاكرة سيرة هذا المتصوف أو يسرد بعضاً من صفحات حياته.

كان طه ... سين غالباً ما ... ني على تناول ... موضوع والفكرة ... يتحفظ على ... كل الشعر ... لصياغة ... شعرية.

يجعل ذلك الماضي حاضراً، والتاريخ واقعاً، وصنف ثالث من هؤلاء الشعراء ظل مسرحهم بعيداً عن هموم الإنسان العربي، ولم يستطع كتابه مبارحة كهوف التاريخ، فظل أسير وقائعه وحقائقه، وكأن وظيفته تكمن في إعادة التسجيل الحرفي لتلك الوقائع، دون موقف فكري وجمالي معاصر.

❑

▪ الهوامش:

(1)*أحمد بيبرس، دراسات في المسرحية، منشورات جامعة عين شمس، القاهرة، ص 175.*

(2)*خليل أحمد موسى، المسرحية في الأدب العربي، ص 84.*

(3)*أحمد شوقي، مسرحيات شوقي، ج2 ص 301.*

(4)*المصدر نفسه، ج2 ص 318.*

(5)*عزيز أباظة، مسرح الشعر، مج 2، ص 13.*

(6)*مرسلي بوبطانة، المسرحية التاريخية في الشعر، ص 150.*

(7)*علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 246.*

(8)*معين بسيسو، الأعمال المسرحية، ص 139.*

(9)*المرجع نفسه، ص 256.*

(10)*عزيز أباظة، المسرح الشعري، مج 2، ص 650.*

(11)*محمود محمد محمد عيسى التوظيف الدرامي في الشعر الحر، ص 304.*

(12) *صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 116.*

(13) *محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص 108.*

(14) *سعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح، ص 231.*

(15) *المرجع نفسه، ص 218.*

(16) *أسعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، ص 108.*

(17) *المرجع نفسه.*

▪ المصادر والمراجع:

أولاً- المصادر:

1-*أحمد شوقي، مسرحيات شوقي، ج2، دار موفم للنشر، الجزائر، ط2، 1993.*

2-*عزيز أباظة، مسرح الشعر، مج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1994.*

3-*معين بسيسو، الأعمال المسرحية، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.*

ثانياً- المراجع:

4-*أحمد بيبرس، دراسات في المسرحية، منشورات جامعة عين شمس، القاهرة.*

5- *محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت 1973.*

6-*محمود محمد محمد عيسى التوظيف الدرامي في الشعر الحر، جامعة عين شمس، 1985.*

7-*مرسل بوبطانة، المسرحية التاريخية في الشعر، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة وهران الجزائر، 1986.*

8-*سعيد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1981.*

9-*سعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1990.*

10-*علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 248، 1999.*

11-*صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1977.*

12-*خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، دمشق.*

-الهوامش:

1-نبيل راغب، قضية الشكل الفني في أدب نجيب محفوظ، ومصطفى التواتي، دراسات في روايات نجيب محفوظ.

2-محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ص 356.

3-زياد محبك، حركة التأليف المسرحي في سورية، ص 243.

4-المرجع نفسه، ص 206.

5-المرجع نفسه، ص 284.

6-سعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح، ص 190.

7-عبد القادر القط، من فنون الأدب، ص 51.

8-سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، ص 43.

9-أثر التراث في المسرح، ص 40.

10-محمد مندور، المسرح النثري، ص 37.

11-ترجمها نجيب الحداد إلى العربية بعنوان "حمدان".

12-علي أحمد باكثير، المسرحية من خلال تجاربي، ص 40.

13-عدنان مردم بك، الملكة زنوبيا، المقدمة، ص 12.

14-محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ص 293.

15-محمد الرفاعي، فلسطين على المسرح، ص 18.

❑❑❑

رؤى التاريخ
في الرواية العربية

د.عبد الله أبو هيف

1-تمهيد:

شهدت الرواية العربية منذ مطلع السبعينيات، ربما بتأثير هزيمة حزيران 1967 نتائج حرب تشرين الأول 1973 المخيبة للآمال إقبالاً واسعاً على استقراء التاريخ العربي الحديث والمعاصر من منطلقات متعددة، نوجزها فيما يلي:

من المعروف أن الرواية التاريخية بمفهومها المتواتر قد ظهرت بقوة مع نشوء الرواية العربية في أواخر القرن التاسع عشر.

– مكانة العرب الدولية المتواضعة على الرغم من عبقرية مكانهم وغناه بالموارد الطبيعية والبشرية.

– هدر العرب لإمكاناتهم في المآزق الطائفية والإقليمية والقطرية وسواها، والأهم في مأزق التبعية.

– الإحساس بالخيبة القومية إثر الهزائم المتكررة في مواجهة الاستعمار الغربي والاستيطان الصهيوني، ثم تفاقم الإحساس بهذه الخيبة إثر الحروب العربية.. العربية والحروب الداخلية الأهلية وسواها، واستخدام الشعارات القومية ذرائع للاحتلال والغزو كما في احتلال العراق للكويت.

– إعادة أسئلة الهوية، إذ فاق ملف العلاقات العربية –العربية، وما استتبعه من حروب ومنازعات، ملف العلاقات العربية –غير العربية.

– تبدل المنظومات القيمية تبدلاً جذرياً في ظل تحول الأحلام القومية إلى كوابيس وأوهام مريعة.

لقد سعت الرواية إلى قراءة التاريخ العربي الحديث قراءة نقدية للإجابة على سؤالين أساسيين هما: من نحن؟ وكيف وصلنا إلى ما نحن عليه؟

من المعروف أن الرواية التاريخية بمفهومها المتواتر، أي تلك التي تستخدم الوقائع التاريخية المعروفة وتبني عليها تخيلها الروائي، قد ظهرت بقوة مع نشوء الرواية العربية في أواخر القرن التاسع عشر، على يد جرجي زيدان في سلسلة رواياته العربية والإسلامية، ثم توالت الروايات التاريخية عند آخرين كثر في أقطار عربية متعددة، غير أن السمة البارزة في الرواية التاريخية حتى منتصف القرن العشرين هي العودة إلى التاريخ العربي والإسلامي، ونادراً ما تناول هؤلاء الروائيون التاريخ العربي الحديث في رواية تاريخية بمفهومها التقليدي.

وهذا ما كشف عنه منصور الحازمي (السعودية) في كتابيه الرائدين في بابهما "الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث"(1970) و

"محمد فريد أبو حديد، كاتب الرواية"(1970). ثم شهدت ستينيات وسبعينيات القرن العشرين مقاربات للتاريخ العربي الحديث، وتتبع عبد الرحمن برمو (سورية) ذلك في الرواية العربية السورية في كتابه "الرواية التاريخية في الأدب السوري المعاصر" (1996)، وثمة مقاربات أخرى كثيرة في أقطار عربية أخرى، ففي تونس على سبيل المثال، وضع البشير خريف روايته "بلارة" (المنشورة عام 1992، والمكتوبة عام 1959) عن مرحلة تاريخية حديثة تمتد من القرن العاشر الهجري والسادس عشر الميلادي. ورأى محمود طرشونة (تونس) أن "البشير خريف أحد هؤلاء الكتاب التونسيين الذين عادوا إلى التاريخ، وبحثوا فيه عن أحداث جعلوها محور رواياتهم، وأضافوا إليها من خيالهم شخصيات ووقائع لا تحرفه بقدر ما ترممه وتكمله بحسب مقتضيات الفن الروائي وغاياته"(1). ومع نجيب محفوظ في ثلاثيته المشهورة التي تعد رواية انسيابية بحق، ستتعدد القراءات الروائية النقدية للتاريخ الراهن، انطلاقاً من المدى الواسع الذي يتيحه فهم الرواية التاريخية. ومما يجدر ذكره أن كتابة الرواية التاريخية بمفهومها التقليدي ما زالت حاضرة، كما في رواية عبد الرحمن منيف الأخيرة "أرض السواد" (1999) التي تتناول فترة قريبة نسبياً من تاريخ العراق الحديث.

ولعل سؤال الرواية في علاقتها بالتاريخ هو:

"**هل يمكن الملاءمة بين حقيقة الماضي وحرية التخيل؟**"(2).

صارت الرواية عند كتاب الرواية الانسيابية على وجه الخصوص إلى بحث في التاريخ، فاستخدم الروائيون أدوات المؤرخ والفنان في الوقت نفسه. وهذا واضح في "الثلاثية" و"العصاة"(1964) لصدقي إسماعيل، ورباعية فتحي غانم "الرجل الذي فقد ظله" (1962)، حتى نهاية الستينيات، ثم برز هذا الاتجاه في السبعينيات، ويكاد يكون سائداً في الثمانينيات، ضمن أربعة مسارات الأول هو مسار الرواية الانسيابية، والثاني هو مسار الرواية النقدية للتاريخ، والثالث هو أن يكون التاريخ سبيلاً لقراءة الحاضر أو الراهن، والرابع هو مقاربة التاريخ بأساليب تخييل تنهض على الصدق الفني بوصفه صدقاً تاريخياً باعتماله بالوعي، والخامس هو استعادة التاريخ بأسلوب الكتابة التاريخية.

في المسار الأول، نشير إلى الرواية التي توجب جهد الروائي العربي إلى الإحاطة بتاريخه الحديث والمعاصر ونقده، أعني الخماسية "مدن الملح" (1984–1985–1989) لعبد الرحمن منيف، وموضوعها هو اكتشاف النفط والانتقال إلى العصر النفطي وتأثيراته في الحياة العربية برمتها بما يجعل الرواية بحثاً تاريخياً في ثوب رواية، وقد قال عبد الرحمن منيف مؤكداً شغله التاريخي والروائي معاً: "وبالنسبة لمدن ا لملح قرأت كمّاً كبيراً، لا لكي أستخدمه كوثيقة، وإنما من أجل أن أبتعد، وبمسافة كافية، لإعادة صياغة التاريخ بخطوط موازية، وليست كوقائع فعلية حصلت"(3).

**صارت الرواية عند كتاب الرواية الانسيابية على وجه الخصوص إلى بحث في التاريخ فاستخدم الروائيون أدوات المؤرخ والفنان في الوقت نفسه.*

وفي المسار الثاني أشير إلى رواية فاضل العزاوي (العراق) "آخر الملائكة" (1990)، وفيها قراءة نقدية لتاريخ العراق الحديث من خلال حياة محلة صغيرة في مدن كركوك اسمها "جقور". يتقصى الروائي الوقائع التاريخية منذ الحكم الملكي فالجمهوري حتى مطلع السبعينيات للكشف عن جذور الراهن في أبعاده السياسية والاجتماعية والأخلاقية.

إن هناك عشرات الروايات الانسيابية، والأخرى التي عنيت بنقد التاريخ، ولكنني اخترت روايتين في هذين المسارين الأولين هما الأحدث، الأولى هي رباعية "مدارات الشرق" (1990)

**خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف هي التي توجت جهد الروائي العربي إلى الإحاطة بتاريخه الحديث والمعاصر ونقده.*

لكاتب عني في رواياته كلها بالموضوع القومي وبأحداث التاريخ العربي الحديث الكبرى من "ينداح الطوفان" (1970) المكرسة لرصد التغييرات الاجتماعية والسياسية في الخمسينيات والستينيات، إلى "السجن" (1972)، وهي تشريح موجع لآلية القمع، إلى "ثلج الصيف" (1973) المخصصة لمعالجة هزيمة حزيران 1967 وأثرها في الحياة العربية، إلى "جرماتي" (1977)، و "المسلة" (1981)، وهما نقد جريء لنتائج حرب 1973. إلى رواياته الأخيرة التي تمزج نقد التاريخ بنقد الواقع من منظورات سياسية واضحة، وهي "أطياف العرش" (1995)، و"مجاز العشق" (1998)، و"سمر الليالي" (2000). والثانية هي "حديث الصباح والمساء" (1987) لسيد الرواية العربية نجيب محفوظ ضمن إطار الرواية النقدية المعنية بقراءة التاريخ.

والمسار الثالث هو اتجاه رئيس لكتابة التاريخ في الرواية يجعل فيه الروائيون التاريخ سبيلاً لقراءة الحاضر أو الراهن، ولعله الاتجاه الأكبر والأقوى، فالتاريخ لا يكتب لذاته، وإنما يتيح له الفن الروائي احتمال تعدد الدلالات من أجل فهم أشمل وأعمق للراهن المؤرق الضاغط على الوجدان القومي أو الذات العامة، وهو ما تتسرب فيه الضغوط الخاصة عندما تغدو روافد يسيرة في نهر التاريخ، حيث سيرورة الاشتراطات أو الاستحقاقات الباهظة على الذات الخاصة والعامة في آن.

واخترت في هذا المسار رواية محمد جبريل (مصر) "قلعة الجبل" (1991). وغني عن القول إن الرواية التاريخية أو الرواية التي تدور في مدارات التاريخ أو التراث القومي ليست بدعاً في فنه، فقد وضع عدة روايات عن بحري الإسكندرية يحييها المكان ودلالات التاريخ الثقافي المستمر، كما في "قاضي البهار ينزل البحر" (1989م) و"الصهبة" (1990) و"رباعية بحري" (1997-1998م). أما مدارات التاريخ أو التراث القومي فصاغ فيها رواياته "إمام آخر الزمان" (1984م)، و"من أوراق أبي الطيب المتنبي" (1988م)، و"زهرة الصباح" (1995م)، و"قلعة الجبل" (1991م).

والمسار الرابع هو مقاربة التاريخ بأساليب تخييل يكون التاريخ حاضنتها بهدف امتلاء الخطاب الروائي بالوعي، دون الالتزام بوقائع محددة، وإن كانت الوقائع الفنية أمينة للحقيقة التاريخية، واخترت في هذا الاتجاه رواية "منتهى" (1995-1998م) لهالة البدري، وهي روايتها الثانية بعد "السباحة في قمقم" (1988)، وبعد مجموعتين قصصيتين هما: "رقصة الشمس والغيم" (1989) و "أجنحة الحصان" (1993).

والمسار الخامس هو استعادة التاريخ بأسلوب الكتابة التاريخية، وقد اخترت رواية "مجنون الحكم" (1990) لسالم حميش (المغرب) نموذجاً، وقد لجأ مؤلفها فيها إلى أسلوب الكتابة التاريخية في زمنها بتقانات حديثة مثل المفارقة والترميز والهجاء والهجانة والتوليف وكسر الإيهام والسخرية، وكانت رواية جمال الغيطاني (مصر) "الزيني بركات" (1974) انعطافة لذلك التغير الكبير في كتابة الرواية التاريخية، وكان وضع رواية تاريخية تحاكي لغة مرحلتها وطرائق مؤرخيها على سبيل الحاضر، وهو ما يسميه بعض النقاد بالإسقاط، ولعله أدخل في كتابة الحداثة وأنساق تنضيدها للسرد الروائي وإنتاج دلالاته، غير أن هذا النهج في كتابة الرواية التاريخية صار أداة طيعة بيد الروائيين الذين استلهموا الموروث السردي بعامة والشعبي بخاصة، كما عند نجيب محفوظ وخيري شلبي وجمال الغيطاني (مصر) ومبارك ربيع (المغرب)

وصلاح الدين بوجاه ومحمود طرشونة (تونس).. الخ... ثم أشرق هذا النهج عند سالم حميش في روايتيه "مجنون الحكم" (1990)، "والعلامة" (1997)، بينما تتدرج روايته "محن الفتى زين شامة" (1993) ضمن عمليات استلهام الموروث السردي الشعبي المنتشرة في عقدي السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين.

2-"مدارات الشرق" لنبيل سليمان:

وإذا كان ثمة من يطلق على "الرواية الجيلية" اسم "الرواية الانسيابية" فإن رواية "مدارات الشرق" تنطلق من هذه التسميات لتكتسب سمات خاصة، هي أقرب إلى الرواية التاريخية، فالرواية تتصدى في الجزأين الأول والثاني في عمر التاريخ لقرابة عقد من الزمن من 1918 إلى 1928 تقريباً من حياة سورية من رحيل الأتراك والاحتلال الفرنسي إلى ما بعد الانتفاضات الفلاحية وبدء انتظام الحياة في سورية في سياق الاحتلال.

2-1- توصيف الرواية:

تستعيد "مدارات الشرق" في "الأشرعة"(4) و"بنات نعش"(5) حياة سورية أو بلاد الشام خلال عقد من التاريخ 1918-1928 على وجه التقريب، وتستحضر مع هذا العقد مصائر مجموعات بشرية بوصفها مصائر وطن يتحول في خضم صراعات اثنية ودينية وطبقية، فتظهر جلية في أفكار العصر وأخلاقياته وتركيباته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

تبدأ "الأشرعة" عام 1920 وقد تمكن الاحتلال الفرنسي من عرش الشام وبلاده العريضة، وتكمل "بنات نعش" الرواية من قلب الوقائع التاريخية المحتدمة، ثم تتوقف إثر خمود رصاصات الثورات واستتباب الوضع للاحتلال الفرنسي.

لا يعتمد نبيل سليمان أسرة واحدة، كما هو الحال في كثير من الروايات الانسيابية الجيلية، بل يضع "تخطيطة" روائية تستند إلى إحاطة نموذجية شاملة بمفاصل التحولات، رموزها وقواها الفاعلة وتفاعلها الوطني، حتى يصير بمقدور المتلقي أن يحيط بالعصر وتجلياته وتطوراته من منظور وعي حاد بالمسألة التاريخية، وقراءتها نقدياً في رؤية ملحمية شديدة الإدراك للضرورة الاجتماعية والسياسية والإنسانية. غير أن منظور الوعي هذا وهو يركز، كل حين على المآل الفاجع للمصائر القومي والوطنية، فإنه لا يغفل عن الرؤية المعمقة لجذور تكون اللحظة التاريخية المؤسية المستمرة، فثمة توكيد على أن أطروحات النهضة في الحرية والعلمنة والدمقرطة والعلم والعقلانية والعدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان والمشاركة الشعبية، وهي مازالت حلماً في الراهن، وثمة توكيد يكتسب راهنيته أيضاً على أهمية وعي هذه الجذور التي قادت إلى النظام العربي، أو الأنظمة العربية، في بؤسها وانكساراتها وهزائمها. إن موضوع "مدارات الشرق" هو بحث تاريخي في صيغة الرواية، عن جذور الفجيعة القومية، وتكونها في نصف القرن العشرين الأول.

رواية سالم حميش تلجأ إلى أسلوب الكتابة التاريخية في زمنها بتقانات حديثة مثل المفارقة والترميز والهجاء والهجانة والتوليف.

تتابع الرواية مسار خمسة من عساكر القشلة الحميدية بدمشق، إبان انهيار المقام التركي العثماني ودخول مرحلة مختلفة هي مسار الشام كلها: ياسين الحلو من الزنبقلي، إسماعيل معلا أبو عاطف من كفر لالا، فياض العقدة من ريف حمص، عزيز اللباد من قبية، راغب الناصح من الجولان. ومن هذه الشخصيات؛ يكون الحديث عن عشرات الشخصيات الأخرى الرئيسة والفرعية وعن باشوات وأغوات وإقطاعيين وتجار حروب

**تستعيد مدارات الشرق حياة سورية أو بلاد الشام خلال عقد من التاريخ 1918-1928 على وجه التقريب.*

وعمال وفلاحين وحرفيين وصحفيين وضباط وقادة ونساء وأطفال يموتون أو يحيون في طاحونة مخاض مجتمع يتبدل. وبهذا الإطار، تصبح الشخصيات الخمس مفاتيح لهذا المجتمع الموار بحركته وتغيراته. إذن هي رواية عن تبدل مجتمع، لا لمعرفة كيف تبدل خلال عقد من التاريخ، ولكن لمعرفة كيف أصبحنا الآن في مدارات الشرق المسدودة، وفي حلم التغيير الذي ما يزال حلماً.

زمن الرواية انسيابي تاريخي، وفق مفهوم الدوائر المتداخلة، حيث تتوازى المشاهد الروائية وتتداخل، ومكانها هو سورية كلها، وبعض مناطق بلاد الشام الأخرى في لبنان وفلسطين. يتحرك الجميع وتظهر مع حركتهم حركة التقييد والانتقال مع عنفوان الحراك الاجتماعي الهائل في صراعات حادة بين القوى الداخلية والفلاحين أساساً وبقية الفئات الأخرى قليلاً، وبين القوى الداخلية والخارجية، من أمريكا، لجنة كراين، إلى بريطانيا، إلى فرنسا، إلى الصهيونية التي نشطت في تلك الفترة، وقبلها أيضاً.

والحق أن "مدارات الشرق" عرض تاريخي جغرافي يحيط بالريف أساساً، وبالمدينة بفئات المجتمع الريفي والمديني، وفي حالات تطور هذا المجتمع، ففي الريف هناك فضاء الشام كله من أقصاه إلى أقصاه، من حوران إلى دمشق إلى الجولان إلى حمص وحماة والساحل وإدلب والفرات، بتركيباته العشائرية والاقتصادية والإقطاعية والزراعية والفلاحية والبدوية، وفي المدينة، هناك البرجوازية والبرجوازية الصغيرة الصاعدة والقوة الدينية، والمثقفون، والصناعيون والتجار والعملاء والجواسيس والإنكليز والفرنسيون، وتغطي المكان مدن دمشق وحلب وحمص وحماة وحيفا (قليلاً).

ترصد الرواية في فصولها الأولى من "الأشرعة" تشكل المجتمع الشامل إثر رحيل الأتراك وقيام الحكومة العربية الهاشمية بدمشق. ولعله تتبع شبكة علاقات الباشا شكيم، ممثلاً ورمزاً للطبقة الحاكمة الجديدة يكشف عن صياغة مجتمع جديد في أتون متغيرات هائلة، ويكشف عن تمثل الشخصية لمحمول الوقائع التاريخية في بناء الرواية، فهو وريث الإقطاع الديني، أي الطبقة البرجوازية ذات الامتداد الإقطاعي أو الطبقة البرجوازية المتحالفة مع الإقطاع بتعبيراته الدينية من خلال المصاهرة مع أمير الحج، وبتعبير الطبقية من خلال ملكية الأرض في الغوطة وريف دمشق، وبتعبيراته التجارية من خلال التجار والمتعهدين والحرفيين في الشاغور والميدان وغيرهما من فعاليات دمشق الاقتصادية، وبعلاقاته مع الغرب الأوروبي الفرنسي والإنجليزي والأمريكي، والصهيوني، بنشاطه النامي آنذاك، ويجد المرء تجسيداً لهذا كله في الأحداث والشخصيات، فالباشا شكيم صاهر أمير الحج، وتزوجت أخته لميعة من المستر بيجيت الإنكليزي، ومثلما كانت صلاته وطيدة بالتاج العثماني ستكون وطيدة مع من يصوغون صورة التاج الجديدة في الشام، من القوى الداخلية الفاعلة، إلى القوى الأكثر فعالية.

2-2-

الخصائص الفنية:

تجسدت الملحمية في "مدارات الشرق" في تصوير مجتمعها بكليته بروح موضوعية ترصد القوى الفاعلة في هذا المجتمع من خلال أناس أو أفراد ينهضون بعملية التطور، بما هم نماذج عن اعتمال المجتمع بمحركات تغيره، ويزكي هذه الروح الموضوعية، قوميتها، أي أن الصراع الملحمي قومي يتلبس أشكالاً مختلفة من الصراع، قدرية أو تكاد، في مواجهة قوى مجهولة أو معلومة، وغالباً ما يؤول الصراع إلى فجائع شاملة

كما في حالات انهيار المجتمع وانتقاله من حال لحال.

ولاشك في أن "مدارات الشرق" تحفل بالروح المأساوية التي يحملها بناؤها العام من جهة، ويجسدها بشر مناضلون من أجل قيمهم ومبادئهم إلى النهاية أمثال عزيز اللباد وحمادي الحسون وإسماعيل معلا ونجوم الصوان... الخ، من جهة أخرى. وبعد صوغ شخصية عزيز اللباد مثالاً للشخصية المناضلة التي تبدأ بالتمرد الفردي البسيط على آل بشارة الذين خدعوه، حين أخذوا الأرض من والده مقابل إعفائه من الخدمة العسكرية، ثم لم يوفوا بوعودهم، وعلى آل العباس، وهم من طائفته، الذين تخلوا عن قضيته إيثاراً للسلامة مع آل بشارة، فالإقطاع واحد متآلف مهما كانت طائفته أو دينه أو مذهبه، والاستبداد الشرقي المنتشر واحد مهما تباينت أشكاله وأماكنه في هذه البلاد التي ابتليت بالظلم السائد العنيف أو البسيط، وهو ما واجهه عزيز اللباد في رحلته في البلاد، تكوناً لوعيه وإنضاجاً لشخصية المناضل في كيانه وتعزيزاً لإرادة المقاومة في روعه من جهة، ومن جهة أخرى هي رحلة لعرض جذور هذا الاستبداد الشرقي المتمثل في الإقطاع ومثاله في المدن والأرياف، وهكذا رحل اللباد من "قبية" التي صار أهلها كلهم مرابعين لبيت بشارة، إلى اللقاء، مصادفة، بهولو التكلي في القطار في رحلة الشام إلى حمص للقاء حاتم أبو راسين حيث بدأ تلمس أشكال النضال المشترك المديني الريفي توحيداً لعملية تاريخية ستواجه الانكسارات والشدائد والتلاقي والافتراق، غير أنها ستكون رمزاً وطنياً وقومياً بعد ذلك إلى الاجتماع بالرفقة لاستعراض حصيلة ما جرى، هاهم قد عادوا يلتقون، على الرغم من انتشارهم في أنحاء سورية التي لم تألف الألسنة بعد التلفظ بها، فظلت تؤثر عليها الشام (ص177).

لقد التقوا بفضل عزيز اللباد، هذه الروح النضالية المثابرة، فقد اعتاد أن "**يدور في كل إجازة عليهم من عين فيت إلى الزنبقلي، من كفر حبوس والخان إلى دكان سليم أفندي والحرزة، من حمص إلى القشلة**"(ص277).

ولا ينسى نبيل سليمان بين الحين والآخر أن يذكر بهذه الروح النضالية المثابرة، وقد يكون فيما يذكر الروائي خطاباً أيديولوجياً صارخاً لا يتناسب مع وعي الفلاح البسيط في بداءة تكونه ونضجه كما أشار آخرون، غير أنه، في لهفته لصوغ الشخصية، جعلها تجاهر بمثل هذا التثاقف العالي.

وتمضي رحلة اللباد إلى الزنبقلي ليشهد فظائع الاستبداد الإقطاعي العجيب (عقوبة وضع الفلاح على الصباج ص287) ثم إلى كفر لالا بحثاً عن إسماعيل معلا ليشهد فظائع استبداد إقطاعي آخر (إقطاع بيت البزاز والشيحا) ثم إلى الشام، للتصميم على متابعة ما يشهد وما يقوى عليه فعل. وفي حماة حيث نقل وفياض إلى قشلتها، ينخران في معمعة التحولات المتسارعة، ويخوض اللباد فعلاً نضالياً أرقى هو الإسهام، مع الفلاحين المقاتلين، في "قومة" مرجمين، دفاعاً عن شرف الفلاحين. وينقذ اللباد نجوم الصوان، التي ستغدو رمزاً وطنياً ونضالياً أيضاً، ويقودها لرعاية حاتم أبو راسين في حمص، بعد أن بقيت في المشرقة وقتاً. وتحط رحلة اللباد في تلكلخ وطرابلس، ليشهد فظائع استبداد إقطاعي آخر في سهل عكار (عبود بك الرشدة) ومع اللباد تختتم "الأشرعة"، رحلتها مع جحيم الشام الباقية الصابرة والمصابرة (ص484) باستعراض أسئلة الأسماء كلها أو الرموز كلها في وجدان اللباد بالذات، قبل سواه.

لقد تعمق الروائي نبيل سليمان في دراسة البنية الاجتماعية، ولاسيما مفاصلها الرئيسة،

**مدارات الشرق تعتمد الزمن الانسيابي التاريخي وفق مفهوم الدوائر المتداخلة حيث تتوازى المشاهد الروائية وتتداخل.*

**ترصد الرواية في فصولها الأولى من الأشرعة تشكل المجتمع الشامل إثر رحيل الأتراك وقيام الحكومة العربية الهاشمية بدمشق.*

وانعطافاتها التاريخية الدالة من خلال تمثلها في البنية الروائية أحداثاً وشخصيات. تفتتح "بنات نعش" صراعاتها باللباد أيضاً، لمتابعة ما شهده من عبود بك الرشدة حيث تقضي هيلانة التي أحبها تعذيباً بالأسياخ تدفع في فرجها ودبرها حتى ماتت (ص9) فتنهض إرادة المقاومة وإرادة قبية ومرجمين لأن "عزيز اللباد ليس حماراً" عزيز اللباد رجل مثل كل الرجال، بل رجل يبز كل الرجال، وهو يشهر البندقية، على الأقل كي لا يمسخه الله حماراً، وهو لا يزال بشراً (ص10) فيحمل السلاح ويصوبه إلى صدر عبود بك حتى يرتمي أرضاً، فيهرب اللباد إلى جحيم استبداد إقطاعي آخر (الآغا شاهين التركماني على طريق بللوران)، ويعري نمطاً آخر من فظائع الإقطاعيين مع أم عثمان وأولادها، وفي هذا المكان بالذات، تتعزز إرادة النضال لدى اللباد وتتعضد، فينذر نفسه لمقاتلة الظلم أينما كان (ص235) لقد نضج وعيه الطبقي والوطني، مما يسمح بتحوله إلى مناضل بلشفي إثر لقائه بالبلشفيين "وليف كيروز" و"الأستاذ فخري" بحلب.

وهكذا يشكل عزيز اللباد، في تحوله النضالي، مع إسماعيل معلا ونجوم الصوان وآخرين، أساس مواجهة من يظلمون ومن يساندون الظلم، أو ينتهزون، أو يخونون: المتحكمون بأصنافهم، انطلاقاً من فياض الذي صار خواجة وياسين الحلو وراغب الناصح اللذين صارا زلماً "**لهؤلاء المتحكمين، وقد مر اللباد بعدة مواجهات، فياض الذي قتل إثر المواجهة، والخواجة ثابت لاسترداد أخت نجوم، ثم المواجهة الكبرى في الهزيع الأخير من الليلة الأخيرة لحفل الصيد الذي أقامه الأمير دشاش للمتحكمين بالبلاد في عين آدم، وكان الأمير دشاش فقد إحدى عينيه وسقط عدد من القتلى والعبيد والضيوف السوريين والفرنسيين، وفر المهاجمون دون أن يخلفوا أثراً**"(ص577).

وبهذه الواقعة النضالية في هذا الفصل الأخير من "بنات نعش" تختتم الرواية صفحاتها على البعيد والمجهول القادم.

2-3-

خصائص أخرى للانسيابية:

يستوقفنا الطول الذي يرتبط بالسرد الدائري والحبك المفتوح، وعدد صفحات "مدارات الشرق" في جزأيها الأولين (484+579)=(1063 صفحة بالحرف الناعم). وهناك دواع للطول، هي الحاجة إلى التعمق في تحليل المرحلة التاريخية والإفاضة في الوصف الانثربولوجي والانثوغرافي والاجتماعي والثقافي وغير ذلك من الملامح التاريخية، مثلما يحتاج إلى التدقيق في سيماء الأشخاص وتمايزهم والعناية بتحولاتهم السيرية، وغالبيتهم يشيرون بعد ذلك إلى تحولات سيرية مجتمعية، عندما يصبح الشخص ممثلاً لطبقة أو فئة أو انعطافة. ومن هؤلاء الأمير دشاش الذي يمثل البدو العشائر، وهو يظهر أميراً بدوياً في الرقة، ثم تتشابك علاقاته ومصالح مجموعتها إلى الإقطاعيين الآخرين والمتنفذين المدنيين، وعلى رأسهم الباشا شكيم، حتى إن علاقاته موصولة مع الغرب، الإنكليز والفرنسيين. وفي الخلاصة، فإن شخصية الأمير دشاش من النماذج البشرية المعقدة في الرواية بالقدر الذي تتعقد فيه علاقاته ومصالح مجموعته. وهناك الشخصيات الأبسط والأظهر في تحولاتهم مثل حمادي الحسون الذي يجسد الفلاح إلى تعبير ديني، وسليم أفندي الذي يمثل الطبقة البورجوازية الصاعدة، ولاحظنا في شخصية عزيز اللباد تحوله من فلاح إلى مناضل بلشفي عنيد. وثمة شخصيات تتحول، مخادعة ذاتها، أو تخون طبقتها كما حدث مع راغب الناصح وفياض العقدة وياسين الحلو، وقد اعتنى

الروائي نبيل سليمان بتحولاتهم في خضم المتغيرات العنيفة لمجتمع يتبدل.

أما السرد الدائري، فهو ضرورة بنائية في الرواية الانسيابية، فليست مثل هذه الرواية مخصوصة بالشخص بقدر ماهي مخصوصة بالتعبير عن مجتمعه وتكور مجتمعه. ولعل استطلاع الحجم المعطى لعزيز اللباد لنا تقدير الأهمية الرمزية الموضوعية لمعاناة هذا الفلاح المناضل وتحولاته بما هي تحولات طبقة، فبعد أن كان العساكر الخمسة مفاتيح لرؤية مجتمعهم، صار عزيز اللباد شخصية رئيسة ومعبرة أكثر من سواها عن أوضاع طبقتها وتطلعاتها.

عني الروائي بوصف الشخصية، ولاسيما دورها الاجتماعي، ومن هذا المنطلق تحفل فصول عزيز بتفاصيل البيئة أينما حل، ثم تستغرق هذه التفاصيل بوصف أنواع الإقطاع والاستثمار وحياة الفلاحين ونضالهم في ذلك العقد من التاريخ، ولقد رأينا كيف كان عزيز اللباد شاهداً على نماذج إقطاعية متعددة في رحلته من منطقة لأخرى.

وهكذا يقترب السرد من دائرة عزيز، ثم يداخلها بدوائر الوصف الاجتماعي والإنساني في البيئات التي حل فيها، إلى أن يبتعد السرد إلى دوائر شخصيات وموضوعات أخرى، ثم ما يلبث أن يعود السرد إلى عزيز، وهكذا دواليك مع بقية الشخصيات الأخرى.

وهذا يعني أن الحبكة لا تقتصر على فعل شخصية محددة أو على وقائع بعينها، فقد ارتهنت الحبكة بتحفيز تأليفي يحيل إلى المادة التاريخية، ويجاوزها في آن معاً إلى حوافز بسيطة ومركبة تسعف الفعلية على محاكاة التاريخ ومقاربته من أوسع الأبواب.

ولا يخفى أن الرواية الانسيابية تتوزع إلى اتجاهات واقعية أو واقعية نقدية، لأنها تستند إلى قوة الوثيقة وصدق الواقعة في تركيبها الفني، وفي "مدارات الشرق" ثمة واقعية ذات ميل نقدي غالباً وذات ميل رمزي من جهة أخرى.

وقد تميزت "مدارات الشرق" كرواية واقعية انتقادية، تتحلى بالنظرة التاريخية للأشياء وتصوير البشر في سيرورة تطورهم، وبالتحليل النفسي الاجتماعي المعمق استناداً إلى وعي التناقضات القائمة والنمذجة، وتعميم الأوضاع ومجاوزتها في آن معاً، وإلى تملي الجوهر الاجتماعي لملامح الشخصية، وبالصدق التاريخي الذي يعني بالأحداث كمحصلة لتطور اجتماعي لا النزوع التبسيطي للوقائع عن طريق التركيز على الحدث الدال، وليس المصادفة، وبالحرص على معرفية بناء الرواية ومغزاها الإنساني الرفيع، وثمة شواهد على ذلك كله.

2-4-

المبنى الواقعي والمبنى الرمزي:

أما الميل الرمزي للواقعية، فيتجلى في توازي المبنى الواقعي والمبنى الرمزي للرواية، ونلمس ذلك في الظواهر التالية:

أ-**تجنيس العلاقات**، وينطبق هذا على غالبية الشخوص وأفعالهم، ففي الرمز الأشمل، نلحظ ذلك في إخصاء حاتم أبو راسين قبل استشهاده، وفي محاولات انتعاض هشام الساجي أمام المستعربة جانيت في التطلع إلى عهد جديد. وعلى هذا فإننا لا نستطيع أن نفهم موقف الرواية من المثقفين المتنورين دون إدراج الاستغراق في الجنس سمة شرقية، ولا أعتقد أن هذه سمة شرقية فقط، على أنه ترميز للانكفاء الذاتي والانشغال بحاجات شخصية عن الشواغل العامة.

ذا أيضاً فإننا لا نستطيع أن نفهم
ة من المرأة دون ترميز علاقات

***الميل الرمزي للواقعية تجلى في توازي المبنى الواقعي والمبنى الرمزي للرواية.**

***السرد الدائري هو ضرورة بنائية في الرواية الانسيابية فهي مخصوصة بالتعبير أكثر مما هي بالشخص.**

المرأة بالرجل جنسياً، وكان فعل هذا من قبل الأدباء السرديون (قصة ورواية ومسرحية) الذين كتبوا عن علاقة الشرق بالغرب على سبيل العلاقة بين ذكورة وأنوثة، وكان فعل هذا أيضاً الأدباء الرومانسيون الذين جعلوا المرأة رمزاً لقضية وطن، أو طبقة أو غير ذلك، وشاع ذلك في الشعر على نطاق واسع وفي الفنون السردية على نطاق أضيق. وفي الإطار الأعم، هناك ترميز لنجوم الصوان على أنها الشام أو قيمة وطنية أسمى تظل مفتوحة على أمل التغلب على الهزائم.

ويشير في الإطار الضيق تمايز الموقف من المرأة على أنه موقف يحمل تغييراً طبقياً أو اجتماعياً على الدوام، ولا ينبغي الأخذ بتعميمات بعض النقاد حول تنزيه المرأة الريفية وإدانة المرأة المدنية، فنجوم الصوان نفسها فضت بكارتها قبل الزواج، وأقامت علاقات جسدية مع عزيز اللباد، وأختها "ترياق" تمارس حياة المدينة في قصر الخواجة ثابت، بل هي ترفض التخلي عن هذا النمط الحياتي، أما خديجة التكلي فهي امرأة ريفية قبل أن تكون مدينية، وفي الريف تقام علاقات متعددة بين راغب الناصح والنساء على سبيل المثال. المهم أن المبنى الرمزي للعلاقة بين الأنوثة والذكورة في "مدارات الشرق" يشير إلى طوابع طبقية واجتماعية، كما في تفسير علاقة سليم أفندي البسمة بخديجة التكلي أو في تفسير العلاقة الجنسية المخذولة بين عمر التكلي والست زهرة.

ب-بداية رمزية ونهاية رمزية، وهو ترميز كوني لا يتصل بمكان الشام، بل بطموح شرقي شامل أو كوني عن ميلاد القتل مع بدء التاريخ وتجليّه المستمر كما هو الحال مع تاريخ الرواية، ففي بداية الرواية نقرأ: "**بين يدي فيلسوف انفلش الحقل الذي قيل إن قابيل قد قتل فيه هابيل، في واحدة من وكنات الجبل المصابر العاري تململ الحجر الذي هشم به الشقيق رأس شقيقه، ود الدم لو يقدر أن يسيح، وأنت الشام من أقصاها إلى أقصاها، يلاقي شمسها على وهن**" (ص7) وفي نهايتها نقرأ عن طلب الثأر من القاتل كما تقول الأسطورة: "وإذا ببنات نعش ما زالت تبكي أخاها الذي قتل منذ الأزل، وراءه بعد قليل ألا يكون بكاؤها كما ألف وهو طفل، كأنما هو بكاء لأخوة عديدين، وكأنما هو بكاء موشك أن ينقطع، ولن يطول إلى الأبد، أو أنه ليس حزناً فقط بل بشارة أيضاً، وكان الفضاء الموشى بالنجوم ورسوم العمران ينادي الأفئدة الموجعة كي تندغم بالبعيد والمجهول" (ص579). وهناك أيضاً التمثيل الرمزي لغالبية شخوص الرواية، وكنا أشرنا إلى بعض ذلك. ومن الملاحظ، أن تلوينات الواقعية أغنت الخطاب الروائي.

تعكس الرواية فلسفة العصر وأخلاقياته ونظمه الاجتماعية ومأثوراته، فالرواية الانسيابية هي سجل حافل لهذا كله، و"مدارات الشرق" ثرية بخصائص عصرها وتراثه، في معالجة مميزة لزمان الوقائع وفضاء العلاقات الاجتماعية والإنسانية، ولقد عني الروائي نبيل سليمان بتطور شخوصه في محيطها الاجتماعي والإنساني وفي زمنها، فهناك عناية بإشكال ملكية الأرض واستثمارها، وهناك دراسة معمقة للطبيعة الطبقية للدولة، ودراسة مفصلة للحراك الاجتماعي من بيئة لأخرى، والهبات والقوميات الشعبية والفلاحية والحرفية والبرجوازية، ودراسة لا تخلو من تحر تاريخي لتطور الأفكار السياسية في عقد العشرينيات، ولاسيما تداخل الطبقي والوطني مع الأشكال الأخرى الدينية والطائفية وغير ذلك. وفي هذا الإطار تغني قراءة "مدارات الشرق" عن عشرات المصادر التاريخية عن مرحلتها.

3-"حديث الصباح والمساء" لنجيب محفوظ:

"حديث الصباح والمساء"(6) هي الرواية ما قبل الأخيرة لنجيب محفوظ، إذ لم يكتب بعدها إلا رواية قصيرة هي "قشتمر" (1988) وبعض المجموعات القصصية، ولكنها كانت تصلح أن تكتب رواية انسيابية لولا إيثار محفوظ للسرد المختزل الذي يميل إلى أسلوب القص الخبري، فهذه الرواية، على الرغم من اختزالها، أشبه بتقرير إخباري عن مصر وتطورها منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى اليوم. وأعتقد أنها من أهم روايات محفوظ تكثيفاً لخبرته الفنية العالية ولوجهة نظره في تاريخ مصر الحديث.

لقد نجح محفوظ في صوغ رواية شديدة الاختزال وشديدة الإيحاء هي سيرة أسرة الطبقة المتوسطة وسيرة مصر، فكانت تأملاً مفعماً بالدلالات وثرياً بالمعاني والأفكار حول مصير القروية الحديثة في علاقاتها الداخلية (القوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية) وفي محيطها العربي، وفي علاقاتها الدولية.

3-1-

توصيف الرواية:

أراد محفوظ أن يحدد الذات القومية على أنها مصر، فوردت إشارات لقضية فلسطين ضمن واقع الصراع العربي الصهيوني الذي واجهته مصر عسكرياً وسياسياً، بينما لم يرد ذكر القومية العربية أو العلاقات العربية أو حتى الوحدة بين سورية ومصر. ويضاف إلى ذلك أنه سمى الجد الأول للأسرة باسم "يزيد المصري"، فكانت بداية طبقة وبداية عمر وبداية دولة حديثة تحرك فيها التاريخ الوطني لمصر الحديثة، وقوامه العلم والعمل والمبادرة السياسية والإنتاجية. ومن المفارقة أيضاً، أن محفوظ ختم روايته بهذه الشخصية -الجد الأول- بحيلة فنية هي أنه كتب روايته حسب ورود الشخصيات بالأحرف الأولى من أسمائها، فالبداية مع "المصري"، والنهاية معه. وقد زاد من قوة المفارقة، إن الشخصية الأولى في سرد الرواية، هي أحمد محمد إبراهيم الذي مات باكراً، فحزنوا عليه كثيراً، ولاسيما خاله قاسم الذي دخل في الدروشة والتصوف، ثم يمضي اكتشاف الذات أكثر مع شخصيات تتوالد، وتنمو تعبيراً عن تكون مصر الحديثة.

ضمت الرواية 67 شخصية من الرجال والنساء، قام بتعريفها وتنظيم السرد راو عارف بكل شيء على طريقة القص التقليدي، غير أن تجديداً في السرد يتبدى في نهج محفوظ، وهو توزيعه المعرفة على شخصيات وأحداث متلاعباً بالزمن مثمراً جمالية السرد من أبسط مستوياته التي عرفها التراث العربي، كالخبر والسمر والليلة والحديث، وهو مجهود يندرج في تطويع محفوظ لتقنيات السرد الموروثة مما مارسه بقوة في رواياته في الثمانينيات، ففي "ليالي ألف ليلة" (1982)، حديث قصصي أقرب إلى الاسترسال عن شخصيات، وفي "يوم مقتل الزعيم" (1985)، حديث قصصي موجز عن شخصيات، وفي "حديث الصباح والمساء"(1978) حديث قصصي أشد إيجازاً عن الشخصيات، بل إنه في روايتنا يجعل السرد الروائي عملاً إخبارياً يستند إلى خاصتين هما: الاختزال لإعلان موقف أو معنى، والتراكم للكشف عن هذا الموقف أو هذا المعنى، فقد يذكر الراوي واقعة على عجل في إنجازه عن شخصية، ثم ما يلبث أن يعاود التعليق عليها أو الشرح أثناء إخباره عن شخصيات أخرى.

*تعكس الرواية فلسفة العصر وأخلاقياته ونظمه الاجتماعية ومأثوراته.

** عني الروائي بوصف الشخصية ولا سيما دورها الاجتماعي.*

3-2-

ملامح فكرية وفنية:

ينتصر محفوظ للتاريخ في فهمه للوقائع والزمن على الرغم من فيض الإخبار وغمرة الدلالات، ونستطيع أن نتلمس بعض الصفات الأخرى التي تؤكد النظرة النقدية للتاريخ:

أ- الحرص على الإشارة لتطور مصر والأحداث الكبرى في حياة كل شخصية، فيتكرر الموقف من ثورة 1919 وسعد زغلول والنحاس والملكية والثورة وعبد الناصر والسادات والانفتاح وغير ذلك.

ب- تقصي التواريخ الشخصية والعامة في حياة كل شخصية.

جـ- تقصي حالات الأبناء والأحفاد جميعاً فيما يشبه التقرير الصحفي أو التقرير السيري.

د- السارد واحد على الرغم من تعدد الشخصيات التي تروي.

هـ- تكرار المعلومات حول الشخصيات، فتتكفل عبارات التوصيف الذكية اللماحة بالتعريف بالشخصيات حتى إن بعض المعلومات عن بعض الشخصيات يمكننا أن نحذفها دون أن تضر بالنسق الحكائي.

تهدف "حديث الصباح والمساء" إلى هدف جلي هو نقد الواقع من خلال الوعي بالتاريخ، إن وجهة النظر واحدة يعيد فيها الراوي ويستجد. وتتنازع هذا النقد رؤية فلسفية عن المطلق (المثال) الضائع في المتغير، ورؤية سياسية هي مرثية الوفد والوفديين الدائمة الذين صاروا أولياء الله في هذه الرواية، ونقد مرحلة عبد الناصر والانفتاح. وهي أفكار طالما رددها محفوظ في رواياته وكتبه السردية السابقة، وكان قد صرح بمثل هذه الأفكار في كتابه السردي "أمام العرش" (1983) حين جعل سعد زغلول ومصطفى النحاس من "الخالدين في قاعة العدل المقدس"(7). وفي هذه الرواية نسمع هذه العبارات والأوصاف:

- في حديثه عن راضية معاوية القليوبي:

"**وقد شاهدت ثورة 1919 من مشربية بيته العتيق، وسجلت في قاموسها الخالد ولياً جديداً اسمه سعد زغلول**")(ص94).

- أو "**وسمعت بولي آخر اسمه مصطفى النحاس، وأخيراً آخر الأولياء الذين عاصرتهم جمال عبد الناصر الذي رفع أحفاداً لها حتى المساء، وخفض أعزة منهم إلى الحضيض أو السجن، فراوحت بين الدعاء له والدعاء عليه**"(ص95).

- في حديثه عن شاذلي محمد إبراهيم:

"**فلم يقع تحت سحر الوفد**"(ص118).

- في حديثه عن عامر عمرو عزيز:

"**ولما قامت ثورة 1919 دخل معبدها مع أسرته، واشترك في المظاهرات، من قلبه الصافي: يحيا سعد**"(ص141).

- أو "تجنب تكدير الصفو بالدفاع عن وفديته الكامنة فطواها في صدره"(ص142).

- في حديثه عن عقل حمادة القناوي:

"**انتبه إلى الوفد في عصر هبوطه، وكره انغلاق الماركسيين، واحتقر تهريج مصر الفتاة، ولما قامت ثورة يوليو نفر منها رغم عدم مساسها له لشعوره بعداوتها لطبقة الملاك التي ينتسب في النهاية إليها**" أو "**ولم يعاوده تنفسه الطبيعي إلا**

فـي عهـد السـادات. ووجـد فـي الانفتـاح فرصـة لأعمـال كبيـرة تنسـيه الوسـاوس والهواجس"(ص164).

– في حديثه عن فاروق حسين قابيل:

"وكـان فـاروق مـن القلـة التـي آمنـت بسياسـة السـادات فيما عدا الانفتاح غير المنضـبط الـذي فـتح أبوابـه بانـدفاع جـر علـى البلـد ويـلات اقتصـادية لا يسـتهان بهـا. ولـم يكـن ضـمن القطـاع الـذي سـر لمصرعه، وقال مرة لخاله عامر:

– لقد ولـي السادات نيابـة عن عبد الناصر ثم قتل كذلك نيابة عنه! ومما يـذكر لـه كطبيب معدود ومقصـود أنـه لـم يتهـاون فـي جانـب المبـادئ فلـم يتجـاوز تسـعيرة أتعابـه حـدود المعقول أبداً..." (ص173–174).

– في حديث عن فايد عامر عمرو:

"وترقـى فايـد فـي درجاتـه المعهـودة حتـى درجـة المستشـار. ولـم يتغيـر موقفـه مـن الثـورة وزعيمهـا، حتـى محنـة 5 يونيـو لـم تغيره وإن مزقت قلبه تمزيقاً. أما السادات فقـد أيـده فـي حربـه وفتحـه صـفحة الديمقراطيـة مـن جديـد، وشـك كثيـراً فـي خطـوة السـلام، ثـم لعنـه بسـبب الانفتـاح والنكسـة الديمقراطيـة، ومـع أنـه لـم يوافـق علـى الاغتيـال إلا أنـه لـم يحـزن عليـه، واعتقـد أنـه نـال مـا يسـتحقه تمامـاً. ولـم ينجـب فايـد سـوى بنـت وحيـدة، وقـد تخصصـت فـي الكيميـاء، ودعتهـا عفـت باسم أمها فريدة" (ص175).

– في حديث عن قدري عامر عمرو:

"ومنذ ارتبطت الثورة بالكتلة الشرقية مال إليهـا، ومضـى يرى فـي خطاها مـا لـم يكـن يـراه مـن قبـل. ولعل ذلـك ممـا هـون عليـه بعض الشـيء مصاب الوطن فـي 5 يونيـو باعتباره كان مدخلاً حاسماً لترسيخ النفوذ السـوفييتي فـي مصـر ومقربـاً إلـى الثـورة الشـاملة حـين تنضـج أسبابها. ولعل ذلـك ما جعله يستقبل نصر 6 أكتوبر بسخط لم يستطع أن يخفيـه، وبذلـه أقصـى مـا عنـده من منطق ومعلومات ليفرغه من مضمونه أو تصـويره فـي صـورة التمثيليـة المفتعلـة، وقال لنفسه:

– انتصار البورجوازية يعني انتصار الرجعية!

ومن أجل ذلك ناصب السادات العداء منذ تجلى للعين خطه السياسي، وأضمر لـه الكره حياً وقتـيلاً، رغـم إقبـال الثـراء عليـه بغيـر حسـاب فـي عصـر انفتاحـه، وقـد اعتقـل فـي طوفـان سـبتمبر 1981، وأفـرج عنـه مـع الجميـع ليواصـل عملـه الناجح وآماله الحبيسة، وكان ذلك قبل وفاة أبيه بأيام"(ص186–187).

-في حديث عن ماهر محمود عطا المراكيبي:

"وبحكم الصلات الشخصية وبتأثير شقيقه عبده انتظم في سلك الضباط الأحرار مرتكزاً إلـى عواطـف سـطحية وغيـر مـؤمن إيمانـاً جـدياً بمـا يقـال عـن آلام الشـعب وصـراع الطبقـات. ولمـا قامت الثورة وجد نفسه من المقربين، ووثب دون عنـاء إلـى منزلـة لـم يستطع أن يبلغها بخطواتـه الدراسـية المتعثـرة. ولــم يكــن مقتنعــاً بقــانون الإصلاح الزراعي رغم أنه لم يطبق في أسرته إلا علـى ابـن عمـه عـدنان، ولكـن مجـال الطمـوح انفسح أمامه إلى آفاق غير محدودة. واستأجر شـقة فـي الزمالـك لغرامياتـه، وعـلا نجمـه فعـين الحـرس الخـاص للـزعيم، وظـل فـي مكانـه بعـد النكسـة وحتـى وفـاة عبـد الناصـر، وأحيـل علـى المعـاش بعـد ذلـك بقليـل فتفـرغ لشـقة الزمالـك، وطيلة ذلك العمر لم يكن الزواج يخطر على بالـه قـط. ولمـا هلـت طلائـع الانفتـاح أقنعـه بعض

*يتجلى الميل الرمزي للواقعية في توازي المبنى الواقعي والمبنى الرمزي للرواية.

الأصحاب بالعمل في الاستيراد فباع أرضه، وانهمك في عمله الجديد، وأثرى من ورائه إثراء عظيماً"(ص194-195).

ليست "حديث الصباح والمساء" رواية تحليل نفسي أو تيار وعي أو أسلبة جديدة للتنامي الفعلي أو توالي الحوافز، بل هي سرد تقليدي لأغراض متعددة تسعى لإعلان الخلاصات التالية، من خلال عرض حي لمقطع تاريخي طويل من حياة مصر: الاعتزاز بالعروبة والإسلام وإعلاء شأن الحكمة والقيم الحضارية الحديثة الأخرى والإيمان بمصر سبيلاً لتمكين الذات الوطنية من مستقبلها.

وعلى الرغم من أن "حديث الصباح والمساء" رواية شخصيات، وقد سمي المقطع أو الجزء منها بأسماء هذه الشخصيات، فليست هناك دراسة للشخصيات أو تعمق لها، عدا إشارات لما يؤثر في انعطافات حياتها، أو مكانتها في مجرى التاريخ العام للأسرة ولطبقتها ولمصر ذاتها.

** المبنى الرمزي للعلاقة بين الذكورة والأنوثة يشير إلى طوابع طبقية واجتماعية.*

4-"قلعة الجبل" لمحمد جبريل:

بنى محمد جبريل (مصر) رؤيته التاريخية في رواية "قلعة الجبل"(8) على حكاية بسيطة هي أن سلطان مصر المملوكي أساس الدين خليل بن الحاج أحمد علق امرأة من عامة الشعب تدعى عائشة بنت عبد الرحمن القفاص في الشيخونية إبان نزول موكبه من القلعة ومروره بحواري القاهرة، إذ أخذ بجمالها "الذي لم ير أحسن منه، ولا مثله" (ص13)، فجدّ في طلبها إلى أن وجدها الجند، لتبدأ مواجهة حامية، كاشفة عن نقد صريح للذات القومية المثخنة بجراحات فساد السلطة والطغيان في الحكم، وما يستتبعهما من إفساد يقوم على الظلم والجور والشدة على الرعية إفقاراً وإذلالاً وتشريداً وقتلاً، كما صار مع المتحدثين بالعدل والنصفة واحترام النواميس الإلهية والاجتماعية والقوانين الأخلاقية والإنسانية. ويتبدى أسلوب جبريل في القراءة الراهنية للتاريخ من خلال البناء السردي والتحكم بالمنظور السردي واعتمال الوعي بوجهة النظر، فعمد إلى استلهام الموروث السردي الأدبي، ولاسيما صيغة الخبر من جهة، وإلى الاعتماد على راوٍ عارف مضمر متباين الصوت في لعبة من ألعاب تحديث السرد، وهي تعدد الأصوات داخل المنظور السردي قصد تبيان "الفبركة" الإعلامية الدعاوية لمرحلة تاريخية بأكملها من جهة أخرى.

تتألف "قلعة الجبل" من أربعة عشر باباً، يغلب على سردها الإيجاز والتكثيف والإيحاء عبر توزيع الباب الواحد إلى أكثر من فصل، وتتراوح الفصول بين ذكر عنوان مطول للفصل، كمثل "فصل فيما نسب إلى السلطان أساس الدولة خليل بن الحاج أحمد من روايات غريبة"(ص19)، أو "فصل فيما جرى للسلطان أساس الدولة، عندما التقى -للمرة الثانية- بعائشة"(ص21)، أو الاكتفاء بكلمة "فصل"، وهي كثيرة جداً، أو سرد الفصل في مطالع الأبواب دون عنوان، ففي الباب الأول، وضع البسملة، شأن البدء الموروث في تأليف الكتب وتصنيفها، ممهداً، لروايته وحكايته دون عنوان، جاعلاً السارد معاصراً للسلطان أساس الدولة خليل بن الحاج أحمد، ومدافعاً عن "سيرته من تشويه الموتورين لها، ومؤاخذتهم المعيبة عليها، وإلباسها ثوب الفجاجة"(ص9). وكأنه صوت سارد هو مثيل للآلة الدعاوية الزائفة والمزيفة، على أن هذا الصوت السارد غالباً ما يتعارض مع صوت سارد ضمني يبوح ببعض الحقيقة، أو يوحي بها(9).

وقد بدأ جبريل روايته، قبل الشروع بالأبواب، بإشارة لا تخفى دلالتها في بنيته السردية، هي خبر إنشاء قلعة الجبل، المجاورة لمحروسة القاهرة، بأمر

"مولانا الملك ناصر صلاح الدين والدنيا، وأبو المظفر يوسف بن أيوب، محيي دولة أمير المؤمنين في نظر أخيه وولي عهده، الملك العادل سيف الدين أبي بكر محمد خليل، أمير المؤمنين على يد أمير مملكته ومعين دولته، قراقوش بن عبد المالكي الناصري، في سنة تسع وسبعين وخمسمائة." (ص7).

4-1-

تداعيات الحكاية:

ينافح راو، بلغة التراث أو العصر المملوكي الأول، على أنه من مؤرخي السلطان أساس الدين خليل بن الحاج أحمد، حكاية هذا السلطان، فيما لحقه من غبار في تعلقه بعائشة بنت عبد الرحمن القفاص، وانه لن يذكر إلا الحقيقة وحدها. وذكر عن نشأته أنه شركسي من أب نخاس، وعمل مع السلطان نور الدين الذي فوض له أمور البلاد والعباد، وصار نائب السلطنة، ثم بايعوه سلطاناً بدهائه، فانتقل إلى قلعة الجبل، إذ لا تتم السلطة إلا بدخولها، واختار لقب أساس الدولة، وتوقف عند جبروته وعطائه لأبواق الدعاية له من أجل تحسين صورته لدى الناس، وبين تأثير تعلقه بعائشة حين التقاها للمرة الثانية، ففعل بما لا يليق بالملوك (ص21)، وأدخلها القصر، ورفضها الاستجابة لهوى السلطان وعروضه السخية والمغرية، فهي فقيرة ومتزوجة من خالد عمار، وضاعف السلطان من ترجيه لها أن تقيم في القلعة، وطلب إلحاق زوجها بوظيفة في طباق القلعة (ص25).

عادت عائشة إلى أهلها وحارتها (الشيخونية)، بينما سيرتها عادية، فقد تزوج والد عائشة من أمها، وأنجبا ولدين وفتاة، واختطف الطاعون الولدين في يوم وليلة

ينتصر محفوظ للتاريخ في فهمه للوقائع والزمن على الرغم من فيض الأخبار.

وحيدة لديها، وتعلمت في أحد الكتاتيب، ثم ألزمها أبوها المبيت، لا تغادره إلا لضرورة، تساعد أمها، وتنتظر الطارق. حتى أتى عمار فطلب يدها (ص25).

سأل الجند عن خالد عمار (الباب الثاني)، وعرضوا عليه العمل في القلعة، فرفض مغادرة مكانه، وما لبث الأمر أن صار إلى غياب خالد عمار. أما عائشة فقد نقلت قلقها إلى أبيها، فمضى أبوها يسأل عنه دون جدوى، وأورد الراوي إلماحة إلى سيرة خالد عمار الأخلاقية والعلمية (ص33)، وبعض عاداته، والتفت إلى السلطان خليل وترحيبه بعائشة للإقامة في قلعة الجبل، واعتذارها حتى يظهر زوجها.

وطلب السلطان خليل من أبي عائشة (الباب الثالث) أن يعمل في القصر، وعهد إليه بشؤون المأكل والملبس، وصارت له من المنزلة عند السلطان ما ليس لأحد. غير أن أفعال عبد الرحمن القفاص داخل قلعة الجبل مالت إلى السوء، بل ولغ في الفساد والإفساد، فغضب السلطان عليه، وعاقبه فمات في حبسه، ولعله افتراء مرده إلى عائشة التي لم يرضها ذلك، ولم ينفع معها التقرب إليها عن طريق الحظوة التي منحها لوالدها. وتلاه دفاع عن السلطان، وتفنيد للوقائع المكذوبة المنسوبة إليه، ثم تقرب إليها مجدداً لدى سؤال عائشة عن أبيها، وتكذيبها لما لحق والدها من تشهير، ورفضها الإقامة مع أمها في القلعة، لأن خالها هو الوالد الآن (ص45).

نزل السلطان خليل (الباب الرابع) بعساكره من القلعة، وأبدى له نائبه قلقاً من رضى الناس، ولم يستمع "**إلى الرجوات والشفاعات. كان يهملها تماماً، يعتبرها كأنها لم تكن. يشقيه أن يسقط حق الجماعة لصالح فرد، أياً كان**.."(ص48)، ولربما اندرج هذا كله في تحسين صورته لا أكثر ولا أقل، فقد استتبعه فصل في عدله، فقد عدّل

**** في "ليالي ألف ليلة" حديث قصصي أقرب إلى الاسترسال عن شخصيات.***

موكبه السلطاني ليزور دكان الجزار محروس القليوبي، خال عائشة، وتحامل عليه فاقتاده الجند، ليواجه التهم الظالمة، فيما سماه الراوي "افتضاح غشه" (ص49)، وهو براء منه، أعلن المنادي لمشاهدة عقاب الجزار، فقتل ببشاعة على الرغم من طلب الناس التحقق من أمره.

شكت عائشة أمرها لخطيب مسجد الشيخونية، الشيخ عاصم ندا، (الباب الخامس) فاستضافها وطمأنها، ولكن الجند حاصروا بيت الشيخ، واقتادوهما مكبلين بالأصفاد، ومثل الشيخ أمام السلطان الذي أمر أن يعاقب بما فعل، فعذبوه وجرّصوه، ولفقوا له التهم الشنيعة، وأورد الراوي روايات عدة عن قتل الشيخ ندا، وألحقها بفصل في حبّ السلطان خليل للعلم والعلماء فيا للسخرية! مثلما بين كيف تحول خطيب المسجد إلى شيخ ولي، صاحب كرامات. وولي خطابة المسجد دبوس القمبشاوي المرتبط بالسلطان فما كان من الناس إلا أن نبذوه حتى خصص له السلطان ثلاثة جنود لحمايته.

وأعلن المنادي (الباب السادس) عن موعد دوران المحمل من أجل الحج المبرور، "**بينما تناقلت الناس غياب عائشة عن حدرة الحنة، وأن الجنادرة أركبوها جواداً، وصعدوا بها إلى القلعة، فقد ألزمها السلطان بالإقامة فيها، وعرض عليها خصي من خصيان الملك الذهب والكنوز فأبت، وتملكها حزن أبيد، أدى بها إلى عرض ظلم السلطان على القضاة الأربعة، فأبدى قاضي الشافعية الشيخ جلال القاياتي للقضاء بالعدل، فقد أمرنا ربنا أن نحسن الأحكام، ويسألنا يوم القيامة**"(ص72). وفي الحال، استجوب السلطان القاضي الذي حرص على إظهار موقفه: "علينا أن نتقي الله، فلا نتقي سواه"(ص74)، أما السلطان فقد عدّه خالياً من الدين، مدعياً الصلاح والتقوى، فعوقب عقوبة شنيعة حتى الموت، لسوء أفعاله، لمجرد قوله بالحق! بينما رأت الناس أنه قضى شهيداً، ووجدها السلطان فرصة سانحة لتوليه أمر القضاء بنفسه، فعين القضاة نواباً له. ومضى الراوي في تزيين أفعال السلطان.

وأظهر الراوي (الباب السابع) شوق عائشة للشيخونية، وأورد أحاديث عن رؤية بعضهم لزوجها، ودخولها على الخليفة شمس الدين، فاشتكت إليه ظلم السلطان، وهو أمير المؤمنين بالاسم، غير أن الحمية أخذته، فأمرها أن تعود لبيتها، ولكن جنود السلطان أعادوها إلى القلعة، وأبلغوا السلطان، ودفع الخليفة، فيما بعد، ثمن هذه الحمية، إذ واجهه السلطان بالخيانة، وفرض عليه الإقامة الجبرية، وعاقب المتعاونين معه، ممن اخترعهم بنفسه، وآل الأمر إلى خلعه، أما الناس فقد مالوا إلى الخليفة المخلوع، وداخلهم كره للسلطان ونفور منه.

وقدم الخليفة الجديد الهادي أبو العباس (الباب الثامن) وبايعه السلطان والناس خليفة على مصر، وما لبث الخليفة أن أعلن نصرته للسلطان، ولم يغفل السلطان عن مطالبة الخليفة أن يحتجب حفاظاً على الهيبة، ومنع عنه ملاقاة الناس، والمشاركة في أي أمر.

ودخل السلطان إلى زوجته خوند جنات (الباب التاسع)، وسألها عن عائشة ومساعدتها على الفرار، وعرض الراوي لتأريخه مع النساء والزوجات والجواري حتى بلغ به الغضب أن سلخ جلدها بسكين، بالرغم من محبتها له، وحرصها على راحته بنفسها.

ثم وصف الراوي اختفاء عائشة (الباب العاشر) ورجوات الناس للسلطان كي يفرج عنها، وغضبهم على الوزراء والأعيان، وطلب السلطان بالتباعد عن الفتنة، وسكون هذه الفتنة والإفراج عنها، خشية من ثورة العوام. وعاد الراوي إلى ما

رواه الناس من اختفاء خالد عمار، وتضارب الآراء حول ذلك.

واستغرق الراوي في مديح سياسة السلطان مع الوزراء والحكام (الباب الحادي عشر)، ولا سيما الاقتصادية والاجتماعية.

وأعاد السلطان عائشة إلى القلعة (الباب الثاني عشر). بينما قرار الشعب محاصرة القلعة مما جعل السلطان يعطيهم الأمان شريطة رمي السلاح. وذاع خبر اختطاف عائشة من قلعة الجبل، وعجزت السلطة عن بلوغ مكانها، وثمة فصل عن اقتصار الوظائف الكبرى على المماليك الجراكسة، فهم أصبحوا مواطنين. ولا تهدأ الشكوى من السلطان ومهادنته للمماليك.

وانتشرت الفتنة (الباب الثالث عشر)، وذاع بين الناس شكوى "سوء الحال وتأخر الرواتب" (ص127) وحاجة الجند إلى الإنفاق لتستقيم دنياهم، وهو ما جعل الجند يبيحون مصر والقاهرة، ويثورون على الأوضاع الفاسدة، فكانت ردة فعل السلطان عنيفة، وشكا الشيخ الغرياني فقتلوه.

وأقبلت عائشة إلى السلطان (الباب الرابع عشر والأخير)، وتضرعت إليه أن يرحم الناس، وأخبرها أن عنادها هو السبب، وأصرّت هي على رأيها، فما كان من السلطان إلا أن هددها، واعترف بجرائمه أي مقدرته على إلحاق الأذى بمن لا يوافقه من الرعية، وبأنها أذهلته عن نفسه، وعرض عليها الزواج، ورفضت، فوصمها بالعاهرة، وتراجع عن تهديده لها، وأغراها بالحكم وبولاية العهد والسلطان لابنها، وحلّها محل نفسه. وف

قيل إن السلطان أجزل للرواة والقصاص كي يصبحوأبواقاً يذيعون فضله.

الخنجر المسموم إلى **السلطان"(ص138)،"وهذا** **إليه"(ص139).**

4-2-

تشريح الطغيان:

يحتال الراوي الضمني على معارضة الراوي العارف في إضاءة القصد نابعاً من تثمير وظيفة توهم الحافز أو الوحدة القصصية الأصغر، عندما تصير هذه الوحدات إلى وحدات غرضية، وهو ما التفت إليه الشكلانيون في تطويرهم لمفهوم تعليل المبنى الحكائي(10)، فلا يروي جبريل على لسان رواته إلا وحدات غرضية، مقلاً من الوصف، وموجزاً في الحوار، ومكثفاً في تنامي الفعلية (التحفيز)، وكأننا أمام حجارة متراصة لبناء صلب. ولعل مثل هذا واضح في تعمد توالي الحوافز على سبيل المتوالية الهندسية، لا على سبيل التتابع المنطقي، وغالباً ما يورد الراوي العارف حوافز إيجابية في توحيد الغرض: تجميل صورة السلطان وتبجيله والثناء على سياسته وحكمه، ثم سرعان ما يلي هذا الصوت، صوت الراوي الضمني الذي يخالف الغرض السابق إلى غرض مغاير أو مناقض في الاتجاه الأعم، والمآل كله ينصب على تشريح الطغيان، وهو الداء الناخر في الذات القومية عطباً مزمناً في آلة الحكم وطبيعة الحاكم. وثمة أمثلة كثيرة لذلك نذكر نموذجين منها:

أولاً- لفت الراوي النظر صراحة إلى طغيان السلطان في "فصل فيما نسب إلى السلطان أساس الدولة خليل بن الحاج أحمد من روايات غريبة في الباب الأول:

"نسب الناس إلى السلطان أساس الدولة خليل أحكاماً عجيبة، وانتهوا إلى طغيانه. روت عنه حكايات تجعله من أفجر الملوك، وأكثرهم فسقاً، وأقلهم حياء

سمعت بولي آخر اسم مصطفى النحاس وأخيراً آخر الأولياء الذين عاصرهم جمال عبد الناصر.

اوي ذلك إلى عنايته بقنوات

ـلطان أساس الدولة خليل

أجزل للرواة والقصاص كي يصبحوا أبواقاً تذيع فضله، وتعلن في الناس مجده، وتنسج حول سيرته خيوطاً مذهبة من الضلالة والزيف.." (ص20).

ويلاحظ أن الراوي شكك في مثل هذه الروايات بقوله "نسب إلى..." أو "قيل إن.."، لينتهي إلى تقرير مدحه للسلطان وتمجيده لأفعاله وسجاياه على أنه مثال الحاكم الصالح، فحكمه خير على البلاد كلها، مختتماً بالعبارات التالية:

"**وضبط الدواوين وأجهزة الحكم، وتيسر تحصيل الدراهم والدنانير، وتضاعفت المنافع والخيرات، وتكاثرت الأرزاق والأقوات، وانتهت البركة إلى أبعد مكان في أرض مصر، وكثر ورود التجار، واتسعت الأحوال، وحسنت الأيام**"(ص21).

ثانياً- غضب السلطان خليل من الخليفة شمس الدين لتضامنه مع عائشة، واتهمه بالخيانة، وتوالت العقوبات الشنيعة ضده ومن جعلهم متعاونين معه إلى أن خلعه عن الخلافة ومحقه حتى اختفى ذكره، وكان مروره بالإذلال متكرراً ومتعمداً تمهيداً لمحوه: "أقام الخليفة في قصره، لا يركب، ولا يدخل إليه أحد، إلا الخدم. لم يجعل له السلطان أمراً ولا نهياً، ولا أوكل إليه أمراً ما. وقيل إنه كان لا يجلس إلا إذا أذنه السلطان"(ص94).

ولقد برع الراوي في تسويغ حجج الولوغ في الطغيان على أنه السبيل للحفاظ على مسيرة الرشاد والصلاح للأمة المنكوبة، مما يجعل من السلطان خليل طاغية بامتياز، وقد بلغت نمذجة الشخصية حدودها القصوى من خلال الأمور التالية:

أ-**التزييف الدعاوي في ذلك المديح** بلا طائل للطاغية وطغيانه، ولعل إحدى ذراه في "فصل فيما أسداه السلطان خليل إلى رعيته" (الباب الحادي عشر)، وهو فصل طويل نسبياً، قياساً إلى صوغ جبريل الوجيز المكثف والمحكم لسرده، بالإضافة إلى أن هذا الفصل تلا فصلاً آخر غير قصير، حمل عنواناً محدداً قاطعاً هو "فصل" وكفى، ويتمثل فيه السلطان سيرة الخلفاء الراشدين، نزاهة وأخلاقاً وسياسة هي مثار الإعجاب والتقدير والاحتذاء إلى يومنا هذا:

"**تمنى لو أن الزمان عاد إلى أيام الخلفاء الراشدين. يمشي الحاكم في الأسواق، عليه القميص الخلق، أو ثوب الكرباس الغليظ. في رجليه نعلان من ليف، وحمائل سيفه من ليف، وفي يده درة، يستوفي بها الحدّ**"(ص111)؟

طالت فضائل السلطان خليل على رعيته المجالات كلّها: الأمن والأمان، المساواة، إشاعة العلم، التخفف من مظاهر السلطة، توفير فرص العمل، الضمان الاجتماعي، تشجيع الصناعة والزراعة والتجارة، الاستقرار، إعمار الريف.. الخ، حتى "تحقق للبلاد -خارج حدودها- سمعة عظيمة، وتهافت الملوك والأمراء عليها، فعقدوا معها الصلات والمحالفات الوثيقة. وظلت مصر -في عهده- إمبراطورية مترامية الأطراف، وزعيمه بلاد الإسلام، ومقر خلافة المسلمين"(ص115).

إن مثل هذا التزييف الدعاوي لا يخفى في تسويغ صورة الطاغية، كما يتضح في هذه القاعدة المثالية لفعل الطغاة:

"**كانت أحكامه -في ظاهرها- قاسية، ولكنه كان أحرص الناس على إجراء العدل. الأب يقسو على أبنائه، وإن أراد مصلحتهم، وما في خيرهم..**" (ص114).

ولنلاحظ كيف يجمّل الراوي منع المشاركة السياسية وحرية الرأي والتضييق على حياة الناس:

"وحتى لا يحدث التشويش، ويصير الأمر فوضى، رسم السلطان بأن يمتنع الناس عن

التحدث في المواضيع السياسية، في الأسواق، أو في مصاطب الحوانيت. من يخالف، فإنه يتعرض للمساءلة. وأمر الناس بلزوم أعمالهم، وترك الاجتماع" (ص ص114-115).

ب-تصفية أصحاب الرأي والخلق والقيمة ما داموا لا يفعلون ما يريد، أو لمجرد "ظنه" أن ما فعلوه خطر عليه، أو كان عنده تحسباً "موهوماً" من ضرر أقوالهم وأفعالهم، بل طال الطغيان أقرب محبيه، زوجته خوند جنات، لأنها سألت عن عائشة، وكانت النتيجة أنه "**اقترب منها بسكين وعين نارية. دفعها إلى الحائط، وراح. وسط صراخها وتوسلاتها -يسلخ جلدها عنها**" (ص100)، **بل إنه أسرف في طغيانه، ترويعاً وإرهاباً ونهماً إلى القتل والدم، فقد** "**سلخ جسمها تماماً. ثم شرع يحشو جلدها بما وصلت إليه يداه من ثياب. وخرج إلى الوجوه الخائفة، المشفقة، بعين مصبوغة بالدم**" (ص100).

-تسويغ فعل الطغيان بإلباسه لبوس الفضائل حرصاً على الذات العامة، وتكشف قائمة الاتهامات الجاهزة لدى السلطان خليل عما يكفي لإدانة أشد الناس طهارة وأكثرهم إخلاصاً لمجتمعهم ووطنهم، من المزاعم بالإلحاد والكفر والموبقات والمفاسد إلى الخيانة "[٢٠]

سألت زوجة السلطان الأثيرة عن عائشة فسلخ السلطان جلدها بسكين.

أبرز الأمثلة لذلك أن الخليفة شمس
حول له ولا طول، إلا طهارته وكر
سلطته المعنوية، متوحداً منعز
الناس، يتهم بالخيانة، لأن عائ
وصدر عنه رأي فيما سمع منها
في مواجهة السلطان للخليفة با
السابع) بصنوف الاتهامات ال
أجملها السلطان بجملة واحدة
دخوله:

-"**قد ثبت عندي خيانتك**"(ص84)

4-3-فساد السلطة:

عزا جبريل عطب الذات إلى فساد السلطة مما صار إلى ممارسة سياسية للحكم وأجهزته. ولم يكن تعلق السلطان بعائشة ودأبه الخائب للحصول عليها إلا كاشفاً لهذا الفساد الذي استشرى في جسد السلطة وبنيان السلطان، إزاء دعاة العدل والنصفة على وجه الخصوص، وعامة الناس على وجه العموم، لمجرد أنهم ذكروا رأيهم فيما عرض عليهم، أو لهم من إحساس عائشة بالظلم وبطشه بأهلها، أو لمجرد أن "قدرهم" وضعهم في مهب غضب السلطان اللاهث وراء أذيال عائشة، ولا بأس من التعريف بقائمة المتضررين:

-سأل الجند عن خالد عمار، زوج عائشة، وطلبوا منه الالتحاق بوظيفة في طباق القلعة، فرفض مغادرة عمله (الباب الثاني)، ثم اختفى إلى الأبد، على الرغم من بحث زوجته المستمر عنه، وعلى الرغم من انشغال أبناء الشيخونية بأخباره.

-طلب السلطان من أبي عائشة أن يعمل في القصر، وعهد إليه بمسؤوليات كثيرة، ولأن تعيينه لم يثمر شيئاً في تقربه من عائشة، غضب عليه وعاقبه، فمات في حبسه (الباب الثالث).

-صار أمر عائشة أثر اختفاء زوجها المفاجئ والغريب ووفاة والدها في الحبس إلى خالها الجزار محروس القليوبي، فتحامل السلطان
جند، وقتل الرجل ببشاعة، على
الناس التحقق من أمره (الباب

**** جعل الراوي من السلطان طاغيةً بامتياز فبلغت النمذجة حدودها القصوى***

ائشة لخطيب الجامع الشيخ
جرى، فاستضافها وطمأنها مع
د حاصروا البيت، وأمر السلطان
ان يعاقب الشيخ بما فعل، وقتل (الباب الخامس).

-قضى الشيخ جلال القاياتي قاضي الشافعية بخروج عائشة من القلعة وعودتها لحيها وبيتها في الشيخونية، فأصبح الشيخ بلا دين، وعوقب عقوبة شنيعة حتى الموت (الباب السادس).

-أمر الخليفة شمس الدين بعودة عائشة إلى بيتها عندما طلبت نجدته، فاتهمه السلطان بالخيانة، وعاقب المتعاونين معه، وخلعه عن الخلافة، وانتهى بالحبس حتى الموت (الباب السابع).

-سألت خوند جنات، زوجة السلطان الأثيرة، عن عائشة، فسلخ جلدها بسكين (الباب التاسع).

4-4-

استلهام الموروث السردي:

استند جبريل في بنية روايته على تطويع الموروث السردي لحاجات تحديث السرد، ولاسيما الخبر، وهذا واضح في الأمور التالية:

أ-**الطول**، فثمة ميل لدى جبريل إلى الإيجاز وشحنه بإيحاءات من خلال المتن الحكائي، إذ يجمع داخل الخبر الواحد مجموعة أخبار أصغر، ثم يوائم بين مجموعة الأخبار التي تشكل فصلاً صغيراً، أو أكبر قليلاً، داخل الباب الواحد، ففي الباب الثاني على سبيل المثال، فصل بدون عنوان بأقل من صفحتين، عن الجند وهم يسألون عن خالد عمار، ثم "فصل في غياب خالد عمار" بأقل من صفحة، ثم "فصل" مخصص لسؤال عائشة عن أبيها دون جدوى في أسطر، ثم "فصل" مخصص لإلماحه إلى سيرة خالد عمار الأخلاقية والعلمية في صفحة، ثم "فصل" عن بعض عادات خالد عمار في صفحة أخرى، ثم "فصل في ترحيب السلطان خليل بعائشة للإقامة في قلعة الجبل" في صفحتين.

ب-**النظر إلى الخبر** على أنه وحدة سردية عضوية قابلة لتحويل الحكاية وأجزائها وشذراتها إلى خطاب مستوعب لعلة الخبر ومسبباته، حرصاً على تثمير وظائف السرد، أي أن الوحدة السردية في نسق تنضيدها تحكم بناء حوافزها في تنامٍ فعلي خارجي ما يلبث أن يرشح عن دلالات محددة، فلا إطالة، ولا حافز مجاني، ولا استرسال مع اللغة الواصفة إلا بما يندغم في إسعاف التنامي الفعلي.

ج-**نجاح جبريل** في جعل الخبر حاضناً لأيديولوجيا مقنعة عن طريق المعارضة والسخرية والمفارقة بين سرد راو وراو. وهذا واضح في تباين وجهة النظر بين الراوي، والمؤلف الضمني أو السارد الضمني الذي يعارض طلباً لوجهة نظر هي جماع القصد. وساهم في هذا النجاح أن الراوي يروي بلغة التراث والعصر المملوكي الأول نفسه، وقد هذبها فصارت أكثر استجابة لوظائف السرد، الحديث.

"قلعة الجبل" رواية متميزة في سرد الروائي العربي الحديث لقراءة راهنية التاريخ، تتأمل عطب الذات العامة الوالغة في فساد الحكم والظلم والجور والطغيان.

5-"منتهى"

لهالة البدري:

وتعد رواية هالة البدري (مصر) "منتهى" (11) انعطافة في كتابتها الروائية والقصصية، فهي هذه المرة الأولى التي تشتغل فيها على رواية تأرخة، غير أنها لجأت إلى أسلوب آخر في معالجة التاريخ والمادة التاريخية، فقضت أكثر من عشر سنوات في البحث ليكون بعد ذلك تخييل التاريخ من خلال قرية مصرية، اسمها "منتهى"، خلال قرابة أربعة عقود من الزمن، تمتد من الحرب العالمية الأولى على سبيل الاستذكار أو الاسترجاع أو الوصف حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، بينما يصير العقد الذي تلا ذلك حتى عام

1954، هو بؤرة العمل، كما تشير لذلك رسالة وردت في الفصل الأخير من الرواية. والهدف هو تدعيم البحث التاريخي في خطاب الرواية من أجل أن تقول الروائية كلمة، فعلى الرغم "من أن الرواية مليئة بأحداث جسام تصور قدرة هذا الإنسان المصري على التخطي الدائم للصعاب، إلا أن الفرح بالحياة لا يغيب عنها أبداً، الفرح الذي يجعلنا نحيا ونقاوم ونتشبث بالوجود" كما صرحت البدري في شهادة لها عن كتابتها الروائية والقصصية.

5-1-

توصيف الرواية:

تتجنب الكاتبة السرد التقليدي المألوف الذي يركز على أفعال البشر اليومية، لتمعن في سرد سيرة المكان –القرية. أما أفعال البشر فتكون مطية لسرد معني بكشف دلالة الأفعال واندغامها في المصائر العامة للقرية– الوطن. ومن هذه الزاوية، فإن ثمة مبنيان للرواية، الأول واقعي، عماده وصف الحياة اليومية لقرية، بناسها وأحداثها وعلاقاتها ومؤثراتها الداخلية والخارجية، والثاني رمزي أو استعاري على سبيل تشويه الواقع من أجل صوغه صوغاً فنياً ينف... رؤية أعمق لحركته، لتتسرب هذه الرؤية ف... ما تزال ضاغطة على الوجدان...

إن بمقدورنا أن نرسم خطا... لمصير القرية على أنه تكثيف... مثلما نستطيع أن نظهر المـ... ودلالاتها المتعددة من خلال توصيف المبنى الرمزي الاستعاري بتفصيل الأدوات والتقنيات التي عمدت إليها الروائية في تخييلها.

اهتمت الرواية بالسرد إلى حد الإيهام بالواقع.

توزعت الرواية إلى سبعة عشر فصلاً مرقماً يرويها راو ثالث مضمر عارف يشي غالباً، ويصرح قليلاً. وثمة شيء كثير لا يقال على سبيل المثال تعضيد المبنى الرمزي، فليس المبنى الواقعي إلا مطية، كما أشرنا، لإسعاف دلالات المبنى الرمزي بالقصد المراد، لأن نزوعاً إلى التبشير الفكري يتخلل النسيج السردي، وإن غاب ذلك في تلافيف اللوحة السردية. واعتقد أن الرواية أقرب إلى اللوحة، منها إلى التنامي الفعلي، لأن التحفيز يشحب لصالح تحفيز جمالي، تعمد الروائية بوساطته إلى رسم أجزاء التكوين تفصيلاً إثر تفصيل، بل قد تعمد إلى تراكب رسم أجزاء لأكثر من مرة متداخلة أو متراكبة إمعاناً في الإيهام مرة، أو طلباً لكسر الإيهام مرة أخرى، ولعلنا نتبين مثل ذلك لدى عرض الرواية. ولعلنا لا نرى في كتابة هالة البدري رواية شخصيات أو أحداث، بل رواية –لوحة تخفي أكثر مما توضح، في لعبة الانتقال من الواقعي إلى الرمزي الاستعاري.

يبدو الراوي العارف المضمر مهيمناً على اللعبة الروائية، وهو يقدم شخصية، أو يسحبها إلى الخلف، أو يعيدها إلى اللوحة لمحاً أو بروزاً، أو يعمّي وجودها فتغدو شبحاً أو خيالاً أو ذكرى. ولكم أشفقت كثيراً على الشخصيات، لأنها تحولت في غالبيتها إلى "عرائس" تتحرك بالخيوط بين ... ي يتلاعب بضربات ريشته من ...!

** استند جبريل في بنية روايته على تطويع الموروث السردي لحاجات تحديث السرد.*

... شخصية أو شخصيات تتنامى ... دث، وليس هناك عناية بدواخل ...، وليس هناك حدث أو أحداث ... نى الواقعي للرواية، بل ثمة ... داث تظهر خطفاً، أو لمرات، ... يتماوج على فضاء اللوحة، ثم سرعان ما يختفي في تضاعيفها، حيث يعاد رسم الحدث في دلالته بالدرجة الأولى.

يعود رشدي المصيلحي، في الفصل الأول،

من حرب فلسطين إلى قريته في ريف مصر ليواجه مباشرة بالفساد الاجتماعي والأخلاقي والسياسي، فأخوه العمدة يفاجأ بشبح عار هو بشير القهوجي يفعلها مع بنت في ممرات بيته، ورشدي مجروح في الحرب، والسلطة لا تعبأ إزاء ما يحدث في هذه المرة وفي سواها، ولا تقترب من الناس إلا إذا كان ما يحدث يسيء إلى السلطة نفسها، وكأن كل شيء مستباح، ويتفاقم الفساد عندما يموت رجل غرقاً، وتبحث السلطة عن مجرم، فشرف السلطة مرهون بألا تسجل القضايا ضد مجهول، لأنها واعية، وتحسن المعالجة. وما يلبث أن يتداخل العرض مع أخبار حرب 1948 وتفاصيلها الحارقة.

لقد توالت الأحداث في القرية مما لا يرضى عنه الباشا وسلطته، ولاسيما الحادث الذي وقع أثناء حملة لجمع الهاربين من الجهادية، ويشار إلى ذكرى ثورة 1919م واستمرار الروح الكفاحية، فقد "**آمن طه المصيلحي أن العلم هو السبيل الوحيد إلى تحرر الفلاحين**"(ص51). وهكذا، اضطر العمدة إثر لقائه بالباشا إلى الاستقالة، حين اتهم بعض الفلاحين بمسؤولية الحادث، "**انتهى بتحويل أوراق أبو مندور وأولاده، وعدد كبير من الفلاحين إلى المحكمة، واستقال طه، لكن استقالته رفضت**"(ص56)، **لأن الحكمدار عد المسألة تحدياً شخصياً له** (ص58)، **ثم حكم بوقف العمدة عن عمله لمدة سنة، ويدخول الهجانة القرية وحظر التجول بعد العشاء** (ص58).

خاضت الرواية في تفاصيل حياة النسوة وبعض أفراد الأسرة، إذ قرر طه أن يصبح تاجراً على سبيل المثال. تستغرق الرواية في وصف الثقافة الشعبية كالأغاني والطب الشعبي والعادات والتقاليد وأسماء الشهور والفصول.. الخ، ويتناوب، باستمرار، الوصف الخاص المتقطع لبعض الأشخاص والأحداث من جهة، ومباشرة القصة قبل بلوغه من جهة أخرى. وهذا واضح على سبيل المثال في الفصل السابع، ففيه الإعداد لزفاف نعيمة ثم استغراقه في وصف العادات والتقاليد، وإشاراته العجلى لاستقرار رصاصة في صدر العريس (ص6)، وتزويجها من عمدة قرية الحور المجاورة الذي عاشت معه عشر سنوات ورحل، وتشخيصه للخلاف حول الميراث، فما كان منها إلا إن عادت إلى منزل طه حزينة خلال الحديث عن القتلى في الحرب والإصرار على أخذ الثأر من القاتل.

وما لبثت أن بدأت المشكلات بالظهور في "منتهى" إثر حظر التجول. وعندما حاولوا جمع المحصول والتفاهم مع الهجانة على ذلك، نشأ تحالف بين الفلاحين، والهجانة، ولكن الأمور زادت سوءاً، حين أعلن حادث استشهاد عبد الحكيم. وكانت حملة تفتيش بسبب عبد الحكيم الغارق في دم انتحاره، وحتى الآن لا نعرف: أهو استشهاد أم انتحار؟. ولم تتوقف الحملة إلا بتدخل الحكمدار شخصياً، حين اتصلت أم طه به، وأخبرته أنها ابنة قائد الحملة في السودان (ص120).

ثم تضاء إطلالة عبد الحكيم الذي تخرج طبيباً من فرنسا، وعين في القصر العيني، وكانت روّعته حادثة البدرشين، ويتخلل حضور أقوى للذاكرة العامة كما تنطبع في موقف عبد الحكيم. يروي الضمير العارف ما يرشح من اعتمال الذاكرة بوطأة الراهن وضغوط الواقع:

"**كان عبد الحكيم الذي احتجز في باريس أثناء الحرب يتابع تغلغل الإنجليز في شؤون بلاده، وإلغاء الدستور، ومحاولة فصل السودان، ثم إعلان الحماية الذي تلته الأحكام العرفية، وفرض الرقابة على الصحف..**

في تلك الليلة من شهر برمهات (المقصود شهر آذار)، كان واقفاً في شرفة مكتبه يعيد بالهواء النقي تجديد نشاطه. وكانت النوباتجية قد أوشكت على الانتهاء. هلت نسائم ما بعد

الفجر طيبة رطبة. بعثت في نفسه قشعريرة محببة أعادت له ذكريات باريسية حين جاءته من مدير المستشفى أوامر بإعلان حالة الطوارئ، بناء على طلب مدير مصلحة الصحة العمومية، واستدعاء جميع الأطباء، والتوجه بسيارات الإسعاف إلى قرى العزيزية والبدرشين والعياط. عرف أن صداماً مسلحاً قد وقع بين جنود الاحتلال والأهالي"(ص120).

وتتفاعل الأحداث في موقف عبد الحكيم:

"لم ير عبد الحكيم خلال حياته القصيرة أبشع من تلك المجزرة. بيوت تفحمت من آخرها، جثث قتلى، وغرقى، وجرحى ازّرقت أجسادهم تحت سياط العسكر، ومصابون بأعيرة نارية، أطفال ممزقون إلى أشلاء مقتولات يحتضن أطفالهن. انشغلت القافلة في تضميد الجراح، ونقل المصابين. وعرفوا من شيخ البلد أن مائتي جندي بريطاني قد انقضوا في الرابعة صباحاً على القرية، وطوقوها شاهري السلاح، ثم دخلوا بيت العمدة الشيخ إبراهيم دسوقي رشدان، وطلبوا منه تسليم ما عنده من أسلحة، وجمع كل ما يوجد بالقرية قبل مضي ربع ساعة، فقدم لهم مسدسه. الذي لا يملك غيره. فلم يصدقوه. واقتحموا الدار، وكانت النساء

الأسرة فجرجروهن من شـ

مصاغهن، واعتدوا عليهن، ود

السلاح ليدلوهم على منازل

وكرروا ما حدث في دورهم"(صر

وتلتحم وطأة الراهن مع ذروة اعتمال الذاكرة بوطأة التا

المجروح:

"يومها، سأل طه عبد الد

في كتاب وصف مصر ويتحدث

–180 ألف جندي! كيف احتل الفرنسيون البلاد بهذا العدد الضئيل؟

**** مع نجيب محفوظ في ثلاثيته المشهورة التي تعد رواية انسيابية ستتعدد القراءا الروائية النقدية للتاريخ الراهن.***

أجاب عبد الحكيم: عدد كبير لشعب بلا نظام لا قيمة له.. عندما عرفوا كيف يلتفون حول هدف.. استطاعوا إخراجهم"(ص125).

5–2–

الخصائص الفنية:

وتتفاقم المواجهة بين السلطة والفلاحين والثوار مع تعمية الراوي لخبر موت عبد الحكيم الذي أشير إلى أنه انتحار، ثم يذكر أنه استشهاد، وتستمر لعبة رسم اللوحة بمستويات متداخلة بالمنظور السردي الذي أشرنا إليه، حين تسربل لعبة تكوين اللوحة مبدأ تشويه الواقع في الفن، وعماده عند البدري مقاربة أشكال "الرواية الجديدة" في ممارسة خاصة بالروائية، ويتبدى ذلك في المناحي التالية:

أولاً: رفض الشخصية فلا يحفل الراوي برسم الشخصيات، ولا يعنى برسم دواخلهم المعقدة أو أهوائهم وعواطفهم، بل تختفي معهم مظاهر اللاشعور برمتها. إن رسم الشخصية يكون من الخارج دائماً، وتتجه عناية الراوي إلى وصف موقف الشخصية في حياة القرية، وهي حركة التاريخ في إطارها العام، ونجد مثالاً لذلك في

يات جميعها، فالرواية لا تتابع

صيات إلى النهاية إلى حدّ

ناء، على أن الشخصية ذات

ى الرمزي –الاستعاري. وعندما

مصيلحي عن منصب العمدة،

صف الحدث في السيرورة العامة

السمة البارزة في الرواية التاريخية هي العودة إلى التاريخ الإسلامي.

ديرية وكيل العمدة مكان طه بك

ي ى تنتهي فترة وقفه عن العمل. وكان الوكيل شيخاً مسناً من بيت الفحامين، اسمه أبو نصيف لكن دواره بقي خاوياً، ولم يلجأ

إليه أهل القرية في استشارة، رغم أن طه كان يرسلهم إليه لكي يبلغوه عن أسماء المواليد والوفيات.. لكنهم كانوا يضطرون أحياناً للوقوع في عرضه لكي يمنع أحدهم رحيل ابنه إلى الجهادية. وقد احتار أبو نصيف في هذا الموضوع، إذ اعتادت القرية التواطؤ مع أبي عبد الله على ترك الأولاد الذين يبلغون السن الواجبة، في حالة عدم وجود من يساعد الأب إلى أن يشتد عود الأبناء الآخرين، ويستطيعون معاونته. لكنه لم يكن يملك نفوذ أبو طه، وأيضاً كان يدين بالولاء للحكمدار الذي نفذ قرار وقف العمدة، حتى إنه أرسل لكل الهاربين من الجندية قوة عسكر في ليلة حلفت بها القرية لسنوات، وجرجورهم إلى المركز في "البوكس" رغم توسلات الجميع. وهو ما أثار سخط البلدة التي اعتادت شيئاً من الحرية في عصر أبو عبد الله، حرية لم تستمر طويلاً وانتهت إلى شبه سجن، وأحكام عرفية، وتضييق في رزق كان في الأصل ضيقاً" (ص60-61).

ثانياً: رفض التاريخ بوقائعه المعروفة كلياً أو جزئياً بغية الإمساك فيما سماه "الروائيون الجدد" على لسان جان ريكاردو "حقائق الواقع المتغيرة". فلم تعتمد الكاتبة وقائع تاريخية محددة، ولكنها سردت وقائع تقاربها وتشاكلها، ومن اللافت للنظر أن الكاتبة لا تدقق في تفاصيل هذه الوقائع، لأن المهم هو أن مثل هذه الوقائع حدثت في تاريخ أي قرية في مصر؛ وعبثاً نحاول البحث عن واقعة حقيقية جرت في مصر بهذه الصيغة، وإن وردت بتوهمها أحياناً، طلباً للمصداقية التاريخية، ولعل هذا المزج لصدى الأحداث الموجعة في روع الفلاحين ما يكشف عن طبيعة التعامل مع الوقائع التاريخية اجتماعياً ووطنياً وقومياً:

"قال هاشم: سرقوا لبة قلبنا يا أمي. نحن شهداء الجوع والمرض والفقر.. الغياب عن الدنيا لن يفك أسرنا.. لن يفك أسرنا..

قالوا جميعاً: كتب علينا أن نتنفس دخاناً مدى الحياة حتى تحررونا.. لمعت في صدورهم نجوم مشتعلة تنفث لهباً:

-النار تأكل أحشاءكم؟

-تبادلنا رعب الهزيمة تحت رحى الخيانة، وانفجرت في صدورنا أسلحتنا، وحوصرنا مائة وستة وثلاثين يوماً، والمعاهدات تجري في الخفاء، وبعضهم عقد هدنة مستديمة حتى ينصبوه ملكاً!!

صرخ الفلاحون، صرخة جاءت من تهاويل الظلم الطويل:

-ماذا نفعل؟

-ازرعوا في حقل أمانينا نبتة من أعاصير الغضب.. هذه المرة ستضيع البلاد إلى الأبد.. ستضيع البلاد إلى الأبد..

رفرفت الأجنحة بقوة، وكأن شيئاً هائلاً يسحبها بعيداً عن المنتهى. ألقوا بكلماتهم الأخيرة، وغنوا لحنهم الوحيد.

لم يستطع أهل المنتهى البكاء، فما بكوا. وتحولت الدموع إلى نهر يغلي، كان على وشك الانفجار، ولم ينفجر، لكنه بعد سنوات، لم تتجاوز الثلاث، فاض وصحت القرية على صوت يفرح القلب الحزين لشاب أسمر وجميل، ملامحه من فصوص الطين، وعرق العزق ساعتها، صاحت أم هاشم، وصاحت أم طه، وصاحت كل ثكلى قدمت شهيداً بصوت تجمعت في أوتاره كل نغمات العويل القديم والجديد، وناحت بما يشبه الغناء، وغنت بما يشبه العديد. وتردد في المدى:

-أقيموا العزاء" (ص219-220).

** في علاقة الرواية بالتاريخ يبرز التساؤل عن إمكانية الملاءمة بين حقيقة الماضي وحرية التخيل.*

ثالثاً: النظر إلى الرواية على أنها بحث، أوبحث مستمر كما عبر ذلك "الروائيون الجدد" على لسان ريمون الاهو، ومن قبله ميشيل بوتور. وعند البدري ثمة شغل على الوقائع والتفاصيل، ليس لذكرهما بذاتها، بل بالإلماح إليها في تضاعيف المستويات المتعددة لرؤية الواقع، فما يهم في "منتهى" هو الإلحاح على الرسم الدلالي لإعادة تنضيد الوقائع في النسق الحكائي، ولعلنا نشيد بعناية البدري باللغة الدلالة على واقع معين، وما يجاورها من تثمير الأغاني الشعبية والعادات والتقاليد مثل الزفاف والعرس والطب الشعبي وأسماء الشهور المتداولة بين الفلاحين في ريف مصر. ولو اقتطعنا هذا المشهد من الرواية، عن الزراعة وأوقاتها ومواسمها، والعلاقة بين الفلاحين، لكانت الملاحظة الأقرب هي أن هذا المشهد ناتج بحث مستمر، وليس مجرد إنشاء أو وصف على الفطرة، وأنه بحث يندغم في تثمير دلالات تسعف النسق الحكائي بوظائف محددة:

"**جمع الفلاحون ثمار الفاكهة عصراً، ونقلوها إلى الأسواق البعيدة ليلاً. وسارع بعضهم عندما هل شهر أمشير (تقصد شهر شباط) إلى غرس شجيرات المانجو التي ميزت المنتهى سنوات طويلة بعدها، أملاً في محصول وفير كهذا العام، ولم تحتمل حشرات كثيرة كانت تعشش في القرية هذا القيظ فاختفت، ولم يلاحظ وجود الذباب إلا في الأماكن الرطبة المظلمة، وتلطع الناموس فوق الجلد، وأصاب السكان ببراقش حمراء، ولم ينفع الدخان الذي أرسلته النساء بحرق الأغصان الجافة في وسط الدور قبل صلاة المغرب في إبعاده وإقلاقه للأطفال والكبار، وانتعشت لوزات القطن المزروع في شهر أمشير فانتفخت ثم انفجرت، واعتلاها تاج أبيض ناعم، واستطاع أصحابها تسديد ديونهم السنوية، واحترقت اللوزات التي تمت زراعتها في شهر برمهات إذ جفت فجأة، ثم اسود لونها فلم يتفتح في الحقل إلا بعض ثمرات كانت قد اجتهدت في الظهور قبل أوانها، وباع فلاحوها مواشيهم، واقترضوا لتتراكم الديون سنتين بعد ذلك.. وشهد هذا الصيف أيضاً توالداً غريباً للفئران، وحركة انفلات ونشاط أزعج أصحاب**

** موضوع خماسية مدن الملح هو اكتشاف النفط والانتقال إلى العصر النفطي وتأثيراته في الحياة العربية.*

وراجت صناعة المصائد، ...اع نداء الباعة عليها، وهم ... بعد أن كانت لا تباع إلا في ...بعاء. وجف اللبن في ضروع ...والماعز، وتسربت منه كميات ... الحيوانات التعسة التي شاء ...ي هذا الوقت من السنة"

...ة الشديدة بالوصف إلى حدّ ...الإيهام بالواقع، ثم ما يلبث أن يشوه دخولاً في عملية تخييل رسمه مجدداً، فيبدو لأول وهلة وكأنه ينقل كما هو، ولكنه وصف مخادع في حياديته، لأن تمام التوهم يفضي إلى تمام نقضه، وهذه بعض طرائق "الرواية الجديدة" الوصفية التشيئية، ولنتذكر إن جماعة منهم سمت نفسها "تل كيل" أي "كما هو"! بل إن بعض الوقائع تروى من غير يقين، ولنتذكر الحادث الذي هزّ القرية، وهل يمكن أن يروى بصيغة يقينية؟ وهل يمكن أن نحدد صيغة واحدة لوفاة عبد الحكيم إلى أن أضيئت بؤرة استشهاده في مواجهة الاحتلال؟ لقد شارك في وضع المتفجرات، ومضى إلى الفداء؛ بينما تتردد أصوات أخرى حول انتحاره من جهة، وتقديسه شهيداً من جهة أخرى، أو التساؤل عن بقائه حياً من جهة ثالثة:

"**قال العمدة: شيدوا مقاماً للشهيد.**

قامت القرية تمضغ المعجزة، أقسمت النساء أن توقدن له الشموع طوال حياتهن. ظهر النهار. ولم يختف العسكر. قال أبو كحيلة

لجيرانه أن عبد الحكيم حي يرزق. وقد أعلنت أسرته عن موته بهذه الطريقة كي تضلل الإنجليز الذين طوقوا الناحية بحثاً عنه....

استمرت أعمال التفتيش في المنتهى، والفلاحون متجمعون عند حوض رميح يصيفون قطن العمدة، ويترقبون النتائج في حذر. وشوش راضي منصور أن عبد الحكيم طلب من والده نقوداً ليرحل مع زوجته إلى بلدها، ويلحق بأخيه حيدر، لكنه رفض فانتحر. رد منصور بصوت سمعه الجميع:

-كيف يا رجل ينتحر، وهو يصلي ويعرف الله، ويحارب الإنجليز.. والدنيا مقلوبة في الدوار؟

-أصحاب يا عمي.. يا داخل بين البصلة وقشرتها!!

-ألم تر المعجزة بنفسك؟! النور الذي ملأ البلد كلها؟!

قال راضي: رأيته بنفسي يضع المتفجرات فوق القضبان، فتواريت وراء شجرة حتى تأكدت أنه هو عبد الحكيم بنفسه. أردت أن أقول له تعال.. طمئن أمك وأخوتك، لكنني خشيت أن أعطله عن عمله أو يكشفنا العساكر" (ص32-134).

خامساً: كسر السرد التقليدي، وتطويعه بانكساراته خلل قطيعة معرفية مع التاريخ، وقطيعة فنية مع عقلنة السرد لبناء جنس سردي يشبه الرواية أو يشبه البحث الروائي، والهدف هو دعم عمليات تشويه الواقع، ما دام البطل هو المكان، أي قرية "منتهى"، وما دام المبنى الواقعي مطية للمبنى الرمزي -الاستعاري الذي يتوشح العلامات من أجل الرؤية، أي وعي التاريخ، وفهم لماذا جرى ما جرى؟ ولماذا هو مستمر في الفعالية العامة للوجود القومي المنكسر بأحلامه، والمشحون بهزائمه. إنه إعمال البصيرة فيما وراء خداع البصر الناتج عن مبدأ التشويه في طبقات الوصف المهشمة المتراكبة المتداخلة.

لقد نقل الواقع إلى أرض الرواية اللوحة، ولكنه واقع مرفوض من أجل استكمال رسم البناء الرمزي الاستعاري تلبية لدواعي طلب الوعي! وهذا وارد في مجمل بناء الرواية، ولنلاحظ طريقة السرد في هذا المقطع، فهي تؤشر إلى انكساره نحو عقلنة وإعمال بصيرة المتلقي فيما يقرأ:

"**انتظروا انتهاءها مصدقين أن الإنجليز يدافعون عنهم، لكن المدة طالت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وما زال التموين شحيحاً، وتفشت أمراض قاتلة منها الملاريا، والإسهال، والبلاجرا، والبلهارسيا والحمى الرجعة والعشى الليلي. اهتزت العربة واحتكت أجزاؤها، وصلصلت مع كل حفرة مرت فوقها، لكن هذه الأصوات لم تمنع طه من الاستغراق في التفكير، هي البلدة ناقصة مشاكل يا رب؟ احتمل الفلاحون الضنك حتى شحذوا. لم يعد الواحد منهم يحصل في طعامه إلا على رغيف من الذرة وعود سريس أو جعضيض وربما بصلة.. أهينت بيوت كثيرة بسبب السوق. هل تكون هذه الحادثة بداية لسلسلة أحداث مثل ثورة 1919؟ لكن لا.. يبدو حسب ما وصلني الآن أنه حادث فردي يخص قريتنا، فلم تأت لي أنباء عن حوادث سابقة في القرى المجاورة.**

اقتربت السيارة من الدوار، وظهر في الأفق تحوط الناس بالسور الخارجي، ونطق السائق الصامت خلال الطريق في أسى:

-البلد ستتكدر يا سعادة البك. أقسم الباشا إما أن يأتي الأهالي بالسلاح أو يذبحهم.

تحلق الناس حول السيارة التي هدأت حركتها وهي تستدير لتدخل الباب من الجهة

البحرية في الشارع الضيق وتعالت الأصوات:

–مظلومون يا حضرة العمدة. ضربونا بلا سبب. جرجروا الرجال من على طريق الزراعية، واتهموهم بالباطل والختمة الشريفة" (49–50).

ثمة محاور تتناوب عليها عملية رسم الرواية –اللوحة، فتتدرج من قلب الركام الوصفي الدلالات على شجن قومي مروع بتأثير الأسى الذي أورثته السلطة بتحالفها مع الاحتلال والفساد المنتشر:

"**رحل مع وصول الفجر ليل آخر، تجمد فيه الفلاحون مسعورين وراء عتبات دورهم يريدون الانفلات إلى الحقول، وحصد القمح. نهشتهم انفجارات الغضب، شهرت أنيابها، ومارت في أحشائهم ساعات السكون الطويلة. هزت المحنة أغصانهم، فكّت أسر الذاكرة، وهم يجرون إلى عربات السكك الحديدية، وأحبال كتفت أياديهم، وأربطة كممت أفواههم في ليل السجون، وسياط لسعت ظهورهم، وحفرت أخاديدها جروحاً ما شفيت. رتقوا بصيرتهم. وأورقت أغصانهم صوا لشباب تحرر من الاكتفاء.. سمعوا بائعاً جوالاً راح يذ وزيتون ممتاز، وعطور لل وما سمعوا. دفعته الجموع ف وراء طه المصيلحي. وقف ب ما معنى هذا الجنون**" (ص192).

** إن روايتي جرماتي والمسلة نقد جريء لنتائج حرب 1973.*

إن مثل الإلماحات أو اعتمال الذاكرة بوطأة التاريخ الباهظة على الوجدان تبزغ من حين لآخر مثل ضوء ساطع في جنبات اللوحة من حين لآخر، ثم ما تلبث أن تردفها أو تغطيها التفاصيل، وهي كثيرة عن حياة القرية اليومية، مثل العلاقة بين طه ووديدة، أو الحاج مدبولي وعبد الله مصيلحي، أو أبو كحيلة وأم كحيلة.. أو ديدة ونعمة، أو أم طه ومحمود. ثم تبدو دلالة مؤثرة وسط التفاصيل المتلاطمة:

"**قال طه وهو يدقق النظر في عيون محدثيه:**

–كل ليل له آخر. أمامنا سهرة طويلة يا رجال!" (ص194).

إن هذه المحاورة هي: وصف القومي العام والصراع مع إسرائيل من خلال حضور حرب 1948، المشينة التي ذهب ضحيتها شهداء من القرية ومن مصر كلها، ووصف الوطني المهدد بالاحتلال البريطاني، وتحالف السلطة بوساطة الحكمدار والهجانة والفساد.. ضد الفلاحين، وثمة ضغوط قاسية في العنف الموجه للأهالي وفي استغلال الموارد، وقد ذهب ضحية صدامها شهداء من القرية وفي مصر كلها أيضاً، ووصف الحياة اليومية المؤسية بتأثير القومي والوطني، على أن هذه المحاور كلها تتدغم بعناية في سيرورة سردية بارعة الإيجاز والإلماح إلى تأمل ـذات العامة، كما في هذا رشدي المصيلحي في حرب

** رواية الطوفان رصدت التغييرات الاجتماعية والسياسية في الخمسينيات والستينيات في سورية.*

ـمل مفاجآتك يا رشدي، كيف ـصابات؟ ماذا وجدتم؟ وكيف ـهذه المدة؟

اتضح لنا بعد أيام قليلة من ـصهاينة بنوا المستعمرات في ـجداً، تشرف على الطريق، وتكشف الأراضي لمسافات بعيدة. واكتشفنا أنهم مسلحون كجيش نظامي، وإن كانت وحداته منفصلة، يسهل اتصالها في ثوان تحت قيادة واحدة..

قال طه: أنتم أيضاً كانت لكم قيادة مشتركة.

–نعم هيئة أركان حرب للقيادة العليا في

عمان للتنسيق بين القوات المصرية والأردنية..

سألت كوثر: كيف جرحت يا عمي؟

قال حيدر: انتظري يا كوثر. نريد أن نعرف الموضوع بهدوء من البداية.

قال رشدي: كان المفروض أن نتجه عبر الساحل إلى تل أبيب، لنلتقي بالجيوش العربية هناك. في اليوم الأول، تحركنا من ناحية رفح إلى الشمال، واشتبكنا مع المعسكرات التي حكيت لكم عنها عند الدنجور، وكفار داروم، بيرون اسحق، ودخلنا غزة في اليوم الثاني مباشرة..

-الحمد لله.

-لم يكن هذا سهلاً. كلفتنا هذه العملية شهداء وجرحى كثيرين، لأن الدنجور فتحت علينا النار من دشم محصنة، ولم نستطع اقتحامها رغم ضربها بالمدفعية، واضطررنا لعمل ستائر دخان للانسحاب، وإخلاء الجرحى والقتلى، بعد أن تركنا سريتي مشاة وبطارية مدفعية ميدان لمحاصرة المستعمرة. وفي اليوم الثاني، قصفها الطيران وقصف تل أبيب أيضاً، ودخلت القوات المتطوعة بئر سبع. بعد معركة شرسة في مكان اسمه بركة العمارة. ودخلناها نحن عن طريق شرق رفح، بعد أن احتللنا العوجة والعسلوج..

تصوروا. وجدناها مليئة بالأغذية، وكانوا قد أعدوها كمخزن لتموين مستعمرات الجنوب في النقب.

قالت أم طه: التي شدتها الأحداث فتوقفت عن البكاء:

-كفى اليوم يا رشدي، في الصباح رباح.. قرب الفجر يشق السماء. غداً أحكي لنا.. أريد أن أعرف متى وأين جرحت؟ ولماذا كل هذه البهدلة يا بني؟!" (ص202-203).

ويتوج الفصل الأخير من "منتهى" ذروة تأزم الذات القومية، فالهجانة في القرية، والحصار يشتد على القرية، وثمة موقف واحد يتوحد فيه الفلاحون مع الأرض.

"نحن وأرضنا واحد.

أكلت الغيرة قلوب العساكر، وهم يسمعون الصوت الحلو يصدح دون خوف، راودتهم رغبة في الانضمام إلى الجموع، والقلق من ألا يذوبوا وسطهم، تململوا من الرهبة، تراجعوا حتى وصلوا إلى الطريق الموازي للنهر، ثم عادوا موجات كثيرة، تشابهت ملامحهم وأصواتهم" (ص234).

وعندما صاح بهم العساكر، وفرقعوا السياط في وجوههم "ضاعت صيحاتهم في الفضاء تحت وطأة الليل الذي غلفهم وحدهم، وأصوات المحشات في أيدي الفلاحين تزداد سرعة، والعيدان تنام أمام الأجساد المنحنية فوقها، والكفوف تكبس الحزم، والضحكات تعلو، وتنفلت مارقة في المدى" (ص244).

"منتهى" رواية جديدة تختط لمؤلفتها مكانة في سعي الروائي العربي الحثيث والملحوظ لتحديث الرواية العربية وتمكينها من الوعي بالتاريخ ضمن أسلوبية خاصة تكشف عن جذور التأزم العربي، مثلما تنادي الذات المحاصرة، بأشكال مختلفة، إلى الانعتاق والحرية، بالمزيد من مآثر الفداء والمقاومة.

6-"مجنون الحكم" لسالم حميش

تستعيد رواية "مجنون الحكم"(12) سيرة الحاكم بأمر الله بلغة مؤرخين مرحلته على أنها سيرة طاغية، وتشرّح فساد الحكم والحكام الوالغين في الطغيان، رؤية لجذوره وانتقاداً لنموذجه الراهن

والمستمر.

6-1-

توصيف الرواية:

وضع حميش لروايته مدخلاً سماه "مدخل الدخان" إشارة إلى أن الحاكم كان يأمل دائماً بزوغ "النور الشعشعاني" بمثل تعبيره، بعد زوال الدخان المبين، وأورد في الصفحة الأولى أقوالاً لبعض المؤرخين حول الحاكم، وهم الوزير جمال الدين من "أخبار الدول المنقطعة" وسبط ابن الجوزي من "مرآة الزمان"، والحافظ الذهبي من "تاريخ الإسلام"، والمكين ابن العميد من "تاريخ المسلمين"، والمقريزي من "الخطط" وأذكر قولاً قصيراً منها للمكين ابن العميد:

"**وكان رديء السيرة، فاسد العقيدة، مضطرباً في جميع أموره، يأمر بالشيء ويبالغ فيه، ثم يرجع عنه، ويبالغ في نقضه**" (ص9).

وقام حميش بتوليف مدخله من أمثال هذه المصادر التاريخية بجزأين، حمل الأول عنوان "هو" تعريفاً بسيرته العجيبة المتضادة، كقوله: هو: "من قال النفسيون بإصابته في أثناء شبابه بضرب من المالنخوليا أو جفاف الدماغ وفساد المزاج، مما حمله على الإسراف في القتل وسفك الدماء بشتى أنواع السلاح وبالإحراق. وقال فيه المنجمون أقوالاً كثيرة وأجمعوا على رد طبعه الدموي إلى كونه كان يخدم زحل وطالعه المريخ، فيتقرب إليهما بذبح الآدميين وإزهاق أرواحهم" (ص12).

وحوى الثاني، وعنوانه "أنا الدخان المبين" توليفاً من مثيل أقوال الحاكم وأفكاره، كقوله:

"**الموت هو الوجه الآخر للسياسة.**

كل من ساس خاطر.

وكل من خاطر نجا لأجَل ما، أو فقد روحه في مصطدم المناورة والعداء. لذلك ما أشد نزوعي ورغبتي إلى التخلص في الحكم من كل ضدٍّ وكل مزاحم!" (ص18).

أو قوله:

"**لما سئل الحاكم عن الحكمة في ما يفعله من حين لآخر بواحد من عبيده، إذ يشق بطنه، ويجبذ مصارينه ليرميها للحيوانات الأليفة الضالة، أجاب بلسان الواثق الجبار:**

-إن سألتموني عن علة فعلتي تلك وما شابهها، فاسألوا إلهكم لِمَ هو على كل شيء قدير، وما الحكمة في تعذيبه للبهائم والأطفال، وإزهاقه للثكالى، أو في اختطافه للأرواح أفواجاً وكُتلاً.

إن العجز عن فعل الشر ليصيب مشيئة الإله وقدرة الحاكم باسمه بشلل نصفي، يحول دون اتصافهما بطابع الإطلاق والجبروت.

وكل حاكم أمر الله لا يحاكي الله في صفاته لهو ساقط عن الولاية، مزيف الشاراتِ والإمارة"(ص24).

ووزع حميش روايته إلى أربعة أبواب، بالإضافة إلى الهوامش والمراجع، لأن الرواية برمتها تستعيد كتابة مؤرخي المرحلة التاريخية، وتقوم بالتخييل على ضوئها. ويلاحظ أن الفصول جميعها مبدوءة بأقوال لهؤلاء المؤرخين.

كان الباب الأول مخصوصاً "بطلعات الحاكم في الترغيب والترهيب"، ففي الفصل الأول سجلات الأوامر والنواهي، وفي الثاني منه "العبد مسعود أو آلة العقاب اللواطي". فقد ذكر ابن خلكان في "وفيات الأعيان" أن سيرة الحاكم من أعجب السير، فهو "يخترع كل وقت أحكاماً يحمل الناس على العمل بها" (ص29)، ففي السنة الخامسة من ربع قرن الحاكم صدر بنقش ختمه

** الرواية التي تدور في مدارات التاريخ أو التراث القومي ليست بدعاً في فن محمد جبريل.*

...ت رواية ... بركات ...ة لذلك ... الكبير في ...ء التاريخية.

مرسوم ضد الكلاب، وفي السنة الثامنة من ربع قرن الحاكم، أصدر دعاته الغلاة بتواطئه مرسوماً بسب السلف وأمر بكتابه السب على الأبواب والحيطان وعلى المقابر والقياسر، وفي السنة التاسعة من ربع قرن الحاكم، صدر بختمه سجل إبطال الزكاة وسجل كبح التفاوتات.. الخ.

وروى المؤرخون غرائب عن العبد مسعود، وقد كان الحاكم، حسب رواية ابن كثير في "البداية والنهاية"، "يعمل الحسبة بنفسه، فكان يدور على حمار له -وكان لا يركب إلا حماراً- فمن وجد قد غش في معيشة أمر عبداً أسود معه، يقال له مسعود، أن يفعل به الفاحشة العظمى، وهذا أمر ملعون، لم يسبق إليه" (ص49).

وعني حميش في الباب الثاني بالمجالس الحاكمية، في فصول ثلاثة هي "الجلوس في دهن البنفسج" و "الجلوس لطلب الدهشة" و "الجلوس للإلهيات بين الدعاة". وهذه كلها طبائع للحاكم، فهو، على ما يذكر يحيى بن سعيد الأنطاكي في "صلة تاريخ أوتيخا" أصيب "بصنف من سوء المزاج في دماغه، أحدث له ضرباً من ضروب المالنخوليا وفساد الفكر منه منذ حداثته"، و"احتاج مداواته منه -مع ما كان يعالج به- إلى جلوسه في دهن البنفسج وترطيبه به"(67)، ولطالما جلس وحيداً لطلب الدهشة، فروى ابن إياس في "بدائع الزهور" نكتاً مضحكة في هذا الطبع لا تصدر عن حاكم أو سلطان، وأدعى الحاكم الألوهية وبثّ دعاة بين الأقاليم لنشر دعوته، وأورد ابن الصابي في كتاب "تكملة ثابت بن سنان" أن الحاكم عنّ له "أن يدعي الربوبية، وقرّب رجلاً يعرف بالأخرم ساعده على ذلك؛ وضم إليه طائفة بسطهم للأفعال الخارجة عن الديانة.. وشاع الحديث في دعواه الربوبية، وتقرّب إليه جماعة من الجهال، فكانوا إذا لقوه قالوا: السلام عليك يا واحد يا أحد يا محيي يا مميت"(ص97).

وأجرى حميش الباب الثالث لزلزال أبي ركوة الثائر باسم الله القادم من المغرب، وقد جاء في "الكامل في التاريخ" لابن الأثير، أن أبا ركوة أقام "ببرقة، وترددت سراياه إلى الصعيد وأرض مصر، وقام الحاكم من ذلك وقعد، وسقط في يده، وندم على ما فرط، وفرح جند مصر وأعيانها. وعلم الحاكم ذلك فاشتد قلقه، وأظهر الاعتذار عن الذي فعله. وكتب الناس إلى أبي ركوة يستدعونه، وممن كتب إليه الحسين بن جوهر المعروف بقائد القواد. فسار عن برقة إلى الصعيد، وعلم الحاكم فاشتد خوفه، وبلغ الأمر به كل مبلغ.."(ص111).

وخصص حميش الباب الرابع لبعض آيات النقض والغيث، وجعل فصله الأول لما "بين النكتة والانتقام: مصر تحترق"، فقد كتب ابن تغري بردي في "النجوم الزاهرة" أن الحاكم "استدعى القواد والعرفاء، وأمرهم بالمسير إلى مصر وضربها بالنار ونهبها، وقتل ممن ظفروا به من أهلها، فاستمرت الحرب بين العبيد والعامة والر عية ثلاثة أيام، والحاكم يركب في كل يوم إلى القرافة، ويطلع إلى الجبل، ويشاهد النار، ويسمع الصياح، ويسأل عن ذلك، فيقال له: العبيد يحرقون مصر وينهبونها، فيظهر التوجع، ويقول: لعنهم الله! من أمرهم بهذا.."(ص201).

أما فصله الثاني فكان عن "السلطانة ست الكل"، إذ يجمع المؤرخون، مثل ابن القلانسي في ذيل تاريخ دمشق أنها رتبت للحاكم "من اغتاله في بعض مقاصده، وأخفى مظانه، فأتى عليه، وأخفى أمره إلى أن ظهر في عين النحر سنة 411هـ. وقال المغالون في المذهب إنه غائب في سره، ولابد أن يؤوب، ومستتر في غيبه، ولابد أن يرجع إلى منصبه، ويثوب" (ص231).

وقد قام تخييل الرواية على هذه المصادر والمراجع بأبوابها وفصولها.

6-2-

الاشتغال على الكتابة التاريخية:

بنى حميش روايته على كتابة المؤرخين القدامى وبلغتهم، وقد هذبها، ونقلها من مستوى الحكاية إلى مستوى السرد (الخطاب الروائي) وفق التقانات التالية:

-**التعالق النصي المتداخل مع كتابات المؤرخين القدامى،** ففي فصل "عن سجلات الأوامر والنواهي" من الباب الأول، أورد في معرض روايته لوقائع السنة ثمان وتسعين وثلاثمائة، ولاسيما المرسوم الداعي إلى "أن لكل مسلم مجتهد في دينه اجتهاده"، نص المرسوم عن ابن خلدون في "كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر" (ص38). وفي الفصل الثاني "السلطانة ست الكل" من الباب الرابع، تداخل وصفه لست الكل بوصف المؤرخين القدامى لها أ مثال المقريزي وابن تغري بردي (ص236).

-التخييل من منطلق كتابة المؤرخين القدامى كما في الفصل الثاني "العبد مسعود أو آلة العقاب اللوطي" من الباب الأول، فقد وضع حميش نصاً سردياً طويلاً (ص ص51-64) من واقعة صغيرة ضمن طلعات الحاكم في الترغيب والترهيب، فنهض العبد مسعود شخصية، وليس مجرد مطية لمزاج الحاكم ونزواته الفظيعة في فساد الإدارة والحكم، ثم كان الوصف الختامي المروع لنهاية العبد الوحشية:

"**بمرسوم من الحاكم بأمر الله، منع المخبرون من التحدث في موت مسعود. لهذا تكاثرت الروايات حوله في الأسمار الشعبية والحلقات الأدبية، فمن رواية تقول إن مسعوداً اقتحم مجلس الحاكم متأبطاً تابوتاً وقال له: "يا صاحب الحضرة، لا عفواً أطلبه ولا أماناً. إن كنت لا تحيي فلك أن تميت، وهذا تابوتي فضعني فيه وألحقه بجوف التراب، وموعدنا يوم الحشر، ولا غالب إلا الله". فما كان من الحاكم، نزولاً عند رغبة العبد ورفعاً للتحدي، إلا أن نفذ طلبه... ومن رواية أخرى تقول إن مصالح الحاكم قد كلفت وفداً من الجزارين رفيع المستوى بأن يفعلوا بمسعود ما فعله بهم أو بزملائهم، وذلك إلى أن يسلم الروح... ومن رواية أخرى تدعي بأن العبد مات على إثر خصي غير موفق... ومن رواية أخرى تزعم أن مياه النيل تقيأته، فتأكد بعد الفحص الطبي أنه مات منتحراً بمائة طعنة وطعنة**" (ص64).

ولعل ذروة التخييل في الباب الثالث الخاص بزلزال أبي ركوة، الثائر باسم الله (ص ص109-198)، بينما اقتصر ذكره في كتابة المؤرخين القدامى على صفحات قليلة، وهذا جلي في خطبة أبي ركوة على منبر جامع برقة (ص ص150-145)، وفي الموقف من الحاكم حيث مهارة نسق التنضيد الحكائي بين أبي ركوة والقائد الفضل (من قواد الحاكم) من حيث فهم طبائع الشخصيات وروح المرحلة وخصائصها الفكرية والعقائدية واللغوية:

"-**وتباً لتكاثرهم عليَّ بالصنائع والمرتزقة من كل الأجناس، تباً لمحاربين مِلَّتهم الطمع والجشع، وحياتهم خرق دائم لحدود الله. وما صرحت به الآن، يا فضل، يجيب عما سألتني عنه سابقاً.**

-**أوضح يا أبا ركوة، وقل ما تراه.**

-ليس ما أقوله عرافة ولا تنبؤاً بالغيب، بل إني أستقرئ مما أعرفه وتعرفه عن مولاك أن لن يترك لك فرصة الانتشاء والمباهاة بغلبتك عليّ، ولن يقصر في الحؤول دون بروزك فوقه، لاسيما وأن فضل التغلب، في نظره، لا يعود إليك، بل إلى نفقاته وعطياته. وهذا طبع كل طاغوت لئيم.

-لعل الموت بعد طي أمرك يكون في انتظاري. لكن ما الفائدة في أن أصدقك الرؤيا، وأنا محاط مثلك بأوفى أوفياء الحاكم من جنوده العبيد، ومكلوء بعيونهم التي لا تغفل ولا تنام؟

-إذن قم بنا نذهب إلى حيث قدر الله، ولا حول ولا قوة إلا به، هو حسبنا ونعم الوكيل". (ص192-193).

-اللجوء إلى مفهوم الكتاب القصصي مما هو شائع في الموروث السردي العربي، إذ تتضافر الحوافز (الوحدات القصصية الأصغر) في مشاهد سردية منتقاة من سيرة الحاكم، بما يؤشر إلى فهم الخلل التاريخي بنمذجة الطاغية وفساد الطغيان وإفساده، فلا نقع على تتال سردي لحياة الحاكم، بل ثمة اختيار مدقق لوقائع دالة من سيرة الحاكم وتشريحها.

-استخدام تقانات حداثية في السرد الروائي مثل التهكم والهجاء والمفارقة، ولعلنا نلمس ذلك بادي ذي بدء في إشباع السرد بلغة شعرية مبثوثة في فصول الرواية غالباً فيما هو مناسب وما هو غير مناسب، وتظهر المفارقة في عنوان الرواية، فجعل الحاكم مجنوناً، بينما يتطلب الحكم عقلنة تامة من التدبير والممارسة وإدارة مصالح العامة، وكيف يستقيم الجنون، وله مؤيداته في مرض الحاكم ومزاجه، مع ادعاء العصمة والربوبية؟ ويستغرق السرد في التهكم حين يحاور الحاكم مؤرخه، ويعرض نقائصه:

"-التاريخ، يا مولاي، لا يكتب ببطاقات الرعاع وعرائضهم، ولا يستوي بأعمالهم وترهاتهم. التاريخ هو ما أكتبه وتمليه علي بتوجيهك وروحي من الذي استخلفك في الأرض على العالمين.

-البطائق تهزأ بتاريخك يا مختار، وتثأر منك ومني. البطائق تكتب تاريخاً آخر لا أراه يذكرني إلا بالهجو القبيح. لو قرأت بعضها لأدركت ما أخشاه، واحدة ترد نسبي إلى حماري، وثانية تدعي أني أراود أختي عن نفسها، وثالثة تشهّر بنظري إلى عورات الغلمان وصبيان الدار وترميني باللواط.

كان الحاكم كلما قال بمضمون بطاقة، مال على المسيحي، وهمس في أذنه كلمات، فيقفز هذا الأخير جالساً، ويستلطف الله. وأضاف الخليفة قائلاً:

-هذا فضلاً عن تلك التي تنفق أعتى البلاغات في تصوير جنوحي إلى سفك الدماء وهتك الأعراض. لو نظرت مرة في ما يحمله إلي مظفر في مظلته من بطاقات الشؤم والخزي، لغرّقت نفسك في النيل أو فكرت معي في سبل الانتقام.

-كلام الغوغاء، يا مولاي، يرد إلى الغوغاء، وبطائق الدعارة والبغي تعود بعد وجيز الوقت نسياً منسياً وهباء. وهذا ما علمنا التاريخ إياه، وهو خير معلم وأقوى دليل.

-ورطتي اليوم ليست مع التاريخ، بل مع نفسي المحزونة. لقد هنتُ يا مختار، وبخستُ وتجرثمت، فصرت أضمر صيحة لو أطلقتها لاهتز ا لقصر والجوار، فأغذي فكرة لو نفذتها لأتت على مصر ومن عليها" (ص218-219).

لقد أفلح حميش في روايته "مجنون الحكم" في رؤية التاريخ واستنطاقه إدانة الطاغية والطغيان وما يستتبعها من فساد على أنه رؤية راهنة وضاغطة على الذات القومية المروّعة بمثل هذا الجنون القائم والمستمر.

❐

الهوامش والإحالات:

(1) طرشونة، محمود: "البحث عن الزمن الضائع في الرواية التونسية: البشير خريف مثالاً" في مجلة "الكاتب العربي" (دمشق) السنة 18، أيار 1995، ص110.

(2) كابرياس، جان: "محاولة في تصنيف الرواية" في مجلة "العرب والفكر العالمي" (بيروت) ، مركز الإنماء القومي، العدد 15 و 16، خريف 1991، ص60.

(3) منيف، عبد الرحمن: "الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية"، دار الفكر الجديد، بيروت 1992، ص307.

(4) سليمان، نبيل: "مدارات الشرق –جـ1: الشرعة"، دار الحوار، اللاذقية، 1990.

(5) سليمان نبيل: "مدارات الشرق –جـ2: بنات نعش"، دار الحوار اللاذقية، 1990.

(6) محفوظ، نجيب: "حديث الصباح والمساء"، مكتبة مصر، القاهرة، 1987.

(7) محفوظ، نجيب: "أمام العرش"، مكتبة مصر، القاهرة، 1983، ص186.

(8) جبريل، محمد: "قلعة الجبل"، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، 1991م.

(9) ما تزال قضية الساردين متداخلة بين سرد الشخص الثالث، والمؤلف الضمني، والسرد المضمن، والصوت.

انظر، على سبيل المثال، للتمييز بين هذه المصطلحات:

–مارتن والاس: "نظريات السرد الحديثة" (ترجمة حياة جاسم محمد) . منشورات المجلس الأعلى للثقافة –القاهرة– 1988– ص ص178–179.

(10) انظر على سبيل المثال:

–توماشفسكي "نظرية الأغراض في نظرية المنهج الشكلي –نصوص الشكلانيين الروس"، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، 1982م، ص ص175–181.

(11) البدري، هالة: "منتهى"، القاهرة، 1995.

(12) صدرت رواية "مجنون الحكم" عام 1994، عن دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لندن.

❐❐❐

جدلية الزمن واللون

في ديوان (عاشقة الليل) (لنازك الملائكة).

د.صاحب خليل إبراهيم

المقدمة:

يشكل الزمن هاجس خوف ورعب للشعراء قديماً وحديثاً، فهو يرتبط بحياتهم ويمثل اغترابهم في الحياة، هذا الاغتراب ينبع من الماضي والحاضر والمستقبل تلك الأبعاد الزمنية الثلاثة، التي لا يخرج الشاعر عليها لكونها مركز استقطابه في الخطاب الشعري المرتكز على لحظة التوتر.

يكون الزمن عند الشعراء بعامة غامضاً ومخيفاً غموض الكون والحياة وهو زمن نفسي يتلون بألوانِ الذاتِ.

ومن هنا فإن الزمان هو قياس الحركة أو التغير(1) على الرغم من أن للزمان تعريفات، أو مفهومات قديماً وحديثاً، وفي مختلف المذاهب الفكرية وأبرزها: الوجودي، والمثالي، وللزمان جذوره في الأديان السماوية، حيث تناولت أصل العالم والزمان، لسنا بصدد الحديث عنها في بحثنا هذا.

ويكون الزمن عند الشعراء بعامة غامضاً ومخيفاً غموض الكون والحياة، وهو زمن نفسي يتلون بألوان الذات (2)، على الرّغم من أن الزمن والفضاء حقيقتان وليس فعل الذهن (3). ومن هنا يكمن القلق المحفز لإحساس الشاعر بالزمن (4). ولذا فإننا نجد معاناة الشاعر تجاهه شديدة لما يمتلكه من حساسية عالية(5).

****

إن ديوان (عاشقة الليل) هذه التسمية جاءت مطابقة لمحتوى القصائد وعلى وفق رؤية خاصة تتعلق بالشاعرة، فهي التجأت إلى الليل لا لكونه زمناً بل لكونه لوناً، وكرهت الزمن بأبعاده المختلفة، وتسمياته، وصفاته لأنه سلطان قوي جبار، ويحيل الحاضر والمستقبل إلى ماض قاس. وقد حولت ماله علاقة بالزمن مثل: الحياة والصباح والشمس والنور، إلى الأسود لأسباب متعددة نجدها بين طيات البحث، في حين التجأت إلى اللون (الأسود)، لكونه مضاداً للأبيض، ووظفت ماله علاقة بالسواد وإن كان ظرفاً فهو في نظرها يمثل الزمن المطلق بجبروته.

ويتبدى لنا اللونان الأبيض والأسود من

خلال قصائدها، وإن كانا لا يظهران بالصيغة المباشرة وإنما عن طريق الصفات المتعددة التي تعبّر عن اللونين، وقد شاع هذان اللونان عندها على الرغم من أن اللون الأسود هو الذي غطى مساحة شعرها بسبب تشاؤمها وعشقها لليل.

والزمن عند شاعرتنا قوة قادرة، تخضع لسلطانها الأشياء كلها، من خلال التغير الذي يطرأ عليها، فقد صورت الدهر ذلك الصياد العَتّي:

ما الذي تَصطادُ في بحر الزمن

وغداً يصطادُكَ الدَّهْرُ العَتي(6)،

أو هو الزمنُ الظالمُ عندها كما قالت:

سأحمِلُ قيثارتي في غَدٍ

وأبكي على شَجَنِ ا لعالَمِ

وأرثي لطالِعِهِ الأنْكَدِ

على مسمع الزمنِ الظالِمِ(7).

على أن ألفاظ الزمن تتعدد في ديوانها(عاشقة الليل)، من خلال الوقت وتقسيمه وتباينه سنة، والعالم، واليوم، والليل، والفجر، والصباح، والماضي، والسابق، وأمس، أو من وجود الأفعال الماضية الناقصة، بألفاظ صريحة وموحية ودالة عليه، ومن تحولات الزمن المقترن باللون مثل: الظلام فوق السهوب (خواطر مسائية:99). والظلام والجو الكئيب (خواطر مسائية:100). واستحالة القلوب رماداً (التماثيل: 106). والتقينا في الدجى غرباء (ذات مساء: 114). وخبت الألوان (التماثيل: 106). وغيرها.

وسأتناول جدلية الزمن واللون بعامة والزمن الماضي، وإحالة الزمنين الحاضر والمستقبل إلى ماضٍ وأثر نظرة الشاعرة للحياة في ذلك من وجهة نظر موضوعية في استخدام الزمن، وانبثاقه في ذهن الشاعرة للحياة وإيضاح الزمن المظلم البائس الكئيب الحزين في شِعْرِها.

فالشاعرة تحيل الحاضر والمستقبل إلى ماضٍ حزين لأن الحاضر ممتلئ بالآلام والدموع والشحوب(8)، ويبدو من خلال استقراء النصوص أن حاضر الشاعرة نازك الملائكة عند كتابتها القصيدة، له علاقة بماضيها، ولم تنطلق من الماضي لإغناء حاضرها ومستقبلها في الرؤية الشعرية.

ولذا فإن ماضي الشاعرة كما يقول (جورج ميد) في حد ذاته أنه ليس ماضياً على الإطلاق، لأن علاقته بالحاضر أساس ماضيه، ويترتب على انبثاق الحديث الجديد عن القديم قيام زاوية جديدة ينظر منها إلى الماضي ونرى من خلالها علاقات متجددة، وحقائق أخرى لم تكن واضحة أو ملموسة من قبل هذا الماضي(9).

ونازك الملائكة تحيل الحاضر والمستقبل إلى ماضٍ كئيب حزين، ويتلبس قصائدها اليأس القاتل، ويغدو الزمنان الحاضر و المستقبل ماضياً أسود ثابتاً في الذاكرة، في الوقت الذي يغدو فيه الحاضر والمستقبل على صعيد التفاؤل ممحوين منها.

فالشاعرة في قصيدة (أشواق وأحزان) تشكو ضياع حرارة الأمس، وحاضرها يمشي بين الأسى والخمود:

أين منّي حرارةُ الأمس

والحاضرُ يمشي بينَ الأسى والخمود؟

أَسَفاً للماضي الإلهيِّ

هل ماتتْ أغانيهِ في فؤادي الوحيدِ؟

آهِ يا شاعري، لماذا تهاديت بعيداً

وراء أمسي البعيد؟(10).

****ديوان عاشقة الليل تسمية جاءت مطابقة لمحتوى القصائد، وعلى وفق رؤية خاصة تتعلق بالشاعرة.***

كما أنها تحيل المستقبل (الغد) إلى ماض:

ويروحُ يصرخُ تحتَ عبئك قلبي المتمردِ

قلبي الذي ضاقَ به الوجودُ وعذَّبَهُ الغَدُ

قلبي الكئيبُ المستطارُ الشاعرُ المَتَنَهِدُ

يحيا على ظمأ الحياة فأينَ أينَ الموردُ؟(11).

بقيت نازك أسيرة الزمن المسيطر عليها، الزمن الذي لا ينفك يلاحق أنفاسها (الأمس، الماضي، الحاضر)، والأفعال التي تشي بالزمن (ماتت، تهاديت، فضلاً عن لفظة الخمود)، التي تعني الانطفاء بعد الحيوية دلالة على ما آلت إليه الحالة، فالشاعرة في غمرة الحديث عن الحلم المتمثل بالنشوة والفتوة لا تفتأ تؤكد ظلام حياتها:

آهِ هل غاب ظلامُ حياتي

كل ماكان نشوةً وفتوناً؟

كيف ضاع الحبُ الإلهيُّ يا طائري الحُرَّ

فانفجرتَ ظنونا؟

وأنا لم أزل فؤاداً على الشوقِ

يُداري غرامَهُ المدفونا(12).

*يتبدى لنا اللونان الأبيض والأسود من خلال قصائدها، وإن كانا لا يظهران بالصيغة المباشرة وإنما عن طريق الصفات المتعددة.

وتسكن الشاعرة شقاءها، وتشكو ضياع عمرها الحزين في معبد الألم، وأذوته لهفتها وثكلها(13)، ونجد الانطفاء يتعلق بالمستقبل الذي سينطفئ وهو المستقبل المجهول (غدا) الذي يرمز إلى القوة المتسلطة:

وأنا يا حياةُ، ماذا سألقى؟

هل سأغدو لفظاً جَفَتْهُ المعاني؟

هل ستطوينيَ الليالي وتُلقي

فوقَ عمري دياجِرَ النِّسيان؟

وغداً يُطفئُ الزمانُ سِراجي

ويضيعُ الردى صدى الحاني

ثم أغدو بين التماثيل تمثالاً

وأمحى منَ الوجودِ الفاني(14).

ومن أمثلة المستقبل الذي يتحول إلى ماض أزلي (سيموت) بفعل ما سيؤول إليه كل كائن حي، لأنه قَدَرٌ، محتوم، فماضي اللفظة (مات) ماضيان، بعيد وقريب، ونرى من اشتقاق هذا الفعل علاقات متجددة وحقائق، ومن هنا نجد أن (الموت) سيحقق مستقبلاً، وسندفن في أمسه البعيد تمثالها ووجهها وأدمعها، فالزمن ظاهر بلفظه (الأمس)، والليل، وكذلك نجد أن اللون ظاهري، وإيحائي، يكمن الظاهري في سواد الليل، والإيحائي يتمثل بالأمس البعيد الذي تختفي ألوانه شيئاً فشيئاً، تقول نازك:

هنالكَ، في الأمس البعيد، وليله

سأدفنُ تمثالي وحبيّ وأدمعي

أُشيَدُ قبراً من تمرِّدِ خافقي

وأسقيهِ مِنْ بُغضي له وترفعي (15).

ويمكن تقسيم اللون المقترن بزمن، واللون الذي أصله زمن، في قصائد (عاشقة الليل) إلى:

*اللون الأبيض.

*اللون الأسود.

*اللون الذي ينمحي أو يضيع، غيابه وعدم معرفته، أو غيابه في الأسود (الليل والظلام) واللون الضبابي.

*اللون الشاحب.

*تحويل اللون إلى السواد مثل الأحمر.

*اللون الرمادي.

اللون المقترن بزمن، أو اللون الذي أصله زمن

اللون الأبيض واللون الأسود:
- . لون ينمحي أو يضيع ـــ غياب اللون. / عدم معرفته. / الغياب في الأسود. / اللون الضبابي.
- . اللون الشاحب
- . تحول اللون إلى سواد مثل اللون الأحمر.
- . اللون الرمادي.

. اللون الأبيض:

ينتشر اللون الأبيض في قصائد الديوان من خلال الصفات المتعددة، وعبر ظرف الزمان، على أن اللفظة الصريحة للون (الأبيض)، لم ترد صراحة سوى مرة واحدة، وقد رمزت إلى النقاء في قولها:

وَخَبَتْ ذكرياتُهُ البِيضُ في بحْرِ شعوري (16).

على أن الشاعرة قد أحالت اللون الأبيض الذي يدل عليه الضياء والنور بعامة إلى اللون الأسود، باستخدام الظلام من خلال (الضياء المنطفئ): بقولها: انطفأ الضياء (17)، أو (سوف أطوي النور في قلبي). (18).

وتتعدد استخدامات الزمن بألفاظ مثل (الفجر)، ودلالته تفتح الحياة بعد الظلام يعبر عن اللون الأبيض، حيث أحالته إلى زمن شهد أشجى لقاء:

شهدَ الفجرُ كيف، يا ذكرياتي

كان هذا اللقاء أشجى لقاء (19).

ومرة تجعل من الفجر إيذاناً بالأمل، بَيْدَ أَنها لا تجد النهار، بعد الفجر (20)، ولذا تعبِّر عنه بـ(فجري الحزين).(21).

وتنتقل الشاعرة إلى (الصباح) بلفظه الصريح (الزمن + اللون ←الأبيض). الذي أحال آمال النفس إلى خيبة،وقضى على جديد الرجاء:

والتقينا مع الصباح

فيا خيبةَ نفسي، أيَّ التقاءٍ مرير

......

شهد الفجرُ كيف، يا ذكرياتي

كان هذا اللقاء أشجى لقاء

......

ووقَفنا تحتَ الصباح تماثيل حيارى

......

وخبت ذكرياتي البيض في بحر شعوري(22).

وآثرت الشاعرة أن تضيف إلى الصباح صفة الضائع فقالت:

ما زلت أذكر كلَّ شيءٍ من صباحي الضائعِ

الراقد الدَّامي المجرَّح فوق أرضِ الشارعِ

وصدى السياطِ المرهقاتِ على الجبينِ الضارعِ(23).

وكما قالت عن الصباح الذي يكشف عن ألم

الزمن عند شاعرتنا قوة قادرة تخضع لسلطانها الأشياء كلها من خلال التغير الذي يطرأ عليها فقد صورت الدهر ذلك الصياد العتي.

مرير باكتشاف قتيل مسجى على الرمال إذ أنبأتنا أن الصباح بسبب المأساة قد أحال (الإشراق + اللون) إلى كآبة:

حتى إذا طلع الصباح على الصحارى والتلال

عثرَ الضياءُ على فتى مسجًّى على كُثُبِ الرمال(24).

وانتقلت نازك من (الصباح) اللفظة الصريحة التي تعني البياض والإشراقة (اللون) وهو في حقيقته زمن، انتقلت إلى الظلام لكونها اعتقدت أن الزمان اللئيم هو الذي يطفئ تلك الأضواء (اللون الأبيض)، أو أحال الزمن آمالها إلى ظلمة:

أهو وهْمٌ ما خلته سنة

أطفأ أضواءها الزمانُ اللئيم

....

لم أزل أذكر الصباحَ الذي مَرَّ

ندى فوق قلبي المكسور

منذ عامٍ، في الشارع الصاخب الممتد

والشمس في صفاءِ الأثير(25).

فالصباح، والشمس، لون(بياض +إشراقة)، قد مَرَّا في حياتها، وأصبحا ماضياً منسّياً بفعل الزمن اللئيم، ولذا فالتشاؤم قد لازمها حتى غدا الحاضر و المستقبل ماضياً ولابد من أن يصيرا إلى ذلك، فلا جدوى إذن من التشبث بهما، ولولا الصباح (الزمن+ اللون)، والصباح (إشراق + لون)، لما عثر على فتى مسجى، فكان (الضياء + اللون)، أي (الصباح، الزمن) سبباً في اكتشاف حادث مروّع.

**الشاعرة تحيل الحاضر والمستقبل إلى ماض حزين لأن الحاضر ممتلئ بالآلام والدموع والشحوب.*

والسنا (الضوء) لون الشمس (أبيض + أصفر)، ينبئ عن مجيء يوم جديد وصباح جديد (زمن) تحاول أن تشيح عن ذلك السنا، وتدير عينيها عنه، محاولة الاستغناء عن سنا الشمس اللامع:

وأدير عيني عن سناكِ مشيحةً

ما أنتِ إلا طيفُ ضوءٍ خادع

وأصوغُ مِنْ أحلامِ قلبي جنَّةً

تُغْني حياتي عن سناكِ اللامعِ(26).

فضلاً عن دلالة الشمس (الزمن) عند شروقها، واللون العام لها (الابيض) والخاص (الأصفر) فالشاعرة قد ثارت على الشمس لأنها تمثل النور الذي يمزق كل حلم مشرق . من وجهة نظرها. ويهدم ما يشيده الدجى، ومن ذلك قولها:

ياشمسُ، أما أنتِ، ماذا؟ ما الذي

تلقاهُ فيكِ عواطفي وخواطري

يا من تمزقُ كلَ حلمٍ مشرق

للحالمين وكل طيفٍ ساحرِ(27).

فالشاعرة لا تريد أن تشرق الشمس، ولا تريد أن تنتشر أضواءها فوق خميلتها:

لا تنشري الأضواءَ فوقَ خميلتي

إنْ تُشرقي فلغيرِ قلبي الشاعرِ

ما عاد ضوؤكِ يستثيرُ خوالجي

حسبي نجوم الليل تُلهِمُ خاطري(28).

إنها إذن تعشق (الليل)، بل تدعه يحمي غدها.

وقالت أيضاً:

أضواؤكِ المتراقصاتُ جميعها

يا شمسُ أضعفُ من لهيبِ تمردي

فإذا غَمَرْتِ الأرضَ فلتتذكري

أني سأُخلي من ضيائِكِ معبدي(29).

ومن هنا نجد الظلام (السواد) المعادل الموضوعي للحياة في اللون الأبيض، المتمثل بالضوء المطلق، على أنها تكره أضواء الليل أيضاً لكونها أضواء مصطنعة(30)، والزمن الذي رمزت له بالإعصار قد أطفأ الضياء الذي كان يمثل لها الأمل:

قد حَطَّمَ الإعصارُ نافذتي وانطفأ الضياء

والآن لا أضواء حولي غير إبراق السماء(31).

وتميل الشاعرة إلى ضوء واحد هو ضوء النجوم، ربما لكونه خافتاً وبعيداً، ولأن ضوء نجوم الليل يلهم خاطرها (32)، أو أن أضواء النجوم ترى الغريق وتسكب الدموع عليه (33)، وأن قلبها يغني هواهُ تحت النجوم (34)، وإذا ما غربَ النجم فهي تحوك له من دمعها الضياء (35).

ونجد الشاعرة ترقب القمر المودع في الدجى كي لا يرسل أشعته، فهي تهيم بعد ذلك في وادي الخيال الفاتن، وتصوغ ملاحنها في غسق الظلام(36).

في حين نجد أن الشاعرة تستخدم البريق والضياء دلالة على الزمن المطلق فهي تتمنى أن يعود زورقها قبل أن ينطفئ الضياء (37). وتستخدم (غرق الضياء)، وخلو العالم من الضياء دلالة على الغروب(38).

واستخدمت الشاعرة (النهار) . لون (الأبيض)، وعلى الرغم من كونه زمناً فهو الزمن القوي الذي يعبر عن الضياع:

بسماتُكِ اللاتي خَبَتْ وَمضَاتُها

في مقلتيَّ، مع النهارِ الذاهبِ

ذهب النهارِ بشاعري، بنشيدهِ

وبقيتُ في غَسَقِ الظلامِ القائمِ(39).

اللون الأسود:

يغطي اللون الأسود أغلب مساحة قصائد عاشقة الليل، وإن كانت قد استخدمت (الأسود) بلفظه في قصائد محدودة وتريد به اللون مثل (الظلال السود تحمي مفرقي)، (40)، مثل قولها في إسباغ السواد على الآهات والأحزان:

أبداً تمدّين الجناحَ على خيالاتي وفنّي

وتلونين مشاعري بسوادِ آهاتي وحزني(41).

غير أن الشاعرة تعشق الليل لكونه لوناً لا ظرف زمان، وإن كان الليل (الزمن) مبعث سكون وهدوء يخلد فيه المرء إلى الراحة والتأمل وتجد فيه نازك جمالاً لأنها تحت ظلامه (اللون الأسود)، تنسى ظلام الوجود الذي يرمز إلى (الزمان)، فهي تفر من ظلام الوجود إلى ظلام الليل، (اللون)، الذي تجد فيه تطهير النفس، ومعاني الروح والشعر، وتترك للناس تباشير الشروق (الزمان واللون الأبيض):

وجمال الليل قد طَهَّرَ نفسي

بالدجى والهمسِ والصوتِ العميقِ

أبداً يُملأُ أوهامي وحسّي

بمعاني الروح والشعر الرفيقِ

فدعوا لي ليلَ أحلامي ويأسي

ولكم أنتم تباشيرُ الشروقِ(42).

وتجد نازك في الليل ألحان الحياة ومطاف آلهة الجمال:

الليلُ ألحانُ الحياةِ وشِعْرُها

ومطافُ آلهةِ الجَمال الملهمِ

أين مني حرارة الشمس والحاضر يمشي بين الأسى والخمود، أسفاً للماضي الإلهي هل ماتت أغانيه في فؤادي الوحيد؟..

تهفو عليه الأرواحُ غير حبيسةٍ

وتحلّقُ الأرواحُ فوق الأنجمِ

كم سرتُ تحتَ ظلامِهِ ونجومِهِ

فنسيتُ أحزانَ الوجودِ المُظْلِمِ

وعلى فمي نَغَمٌ إلهيُّ الصَّدى

تلقيهِ قافلةُ النجومِ على فمي(43).

وتحبّذ الشاعرة أن يخيم الليل الذي دعته بـ(الليل الجميل) على غدها المجهول (ليخيم الليل الجميل على غدي)(44)، فهي عاشقة الليل (اللون) الذي تطوى فيه أحزان القلوب(45)، كما قالت:

إيه يا عاشقة الليلِ ووادِيهِ الأغَنِّ

هو ذا الليل صدى وحْيٍ ورؤيا متمني(46).

ويتمازج الليل زمناً ولوناً، مرة تخاطب الليل (الزمن) ومرة تتحدث عنه (لوناً) ويتكرر هذا التمازج عبر مناجاتها له في مقطعين، ففي البيت الأول والسادس (منجاة الظلام والسواد فيه (اللون)، والإخبار عن مجيء الليل زمناً كما في البيتين الثاني والسابع:

**بقيت نازك أسيرة الزمن المسيطر عليها. الزمن الذي لا ينفك يلاحق أنفاسها والأفعال التي تشي بالزمن.*

1. هو، يا ليلُ، فتاةٌ شهدَ الوادي سراها.
2. أقبلَ الليلُ عليها فأفاقتْ مقلتاها.
3. ومضَتْ تستقبل الوادي بألحانٍ أساها.
4. ليتَ آفاقك تدري ما تغنّي شفتاها.
5. آه. يا ليل، وياليتك تدري ما مناها.
6. جنّها الليل فأغرتها الدياجى والسكون.
7. ـ وتصبّاها جمال الصوت، والصمت فتون(47).

على أن الليل جميل (سواد لونه) بريق ضوء النجوم في الحقول(48)، والليل صديق (49)، واستخدمت الشاعرة ألفاظ (الظلام والظلمات)، ومشتقاتها للدلالة على اللون الأسود في بعض قصائدها، مثل قولها:

إيه، يا ضفَّةُ ما ذاكَ الخيالُ؟

فوق صدرِ الموجِ، تحتَ الظلماتِ(50).

وتجعل الشاعرة للظلمة فتنة في الحقل الجميل (51) وهي القائلة:

يرعى الليالي مانحاً ظلماتها

روحاً مجنّحةً وقلباً ملهماً(51).

وقد عبّرت نازك عن (الليل) بلفظه للدلالة على القدر الذي يتيه تحت دجاه الهيكل (52)، وأن رياح الليل تقلق جسم الغريق(53)، وأعلنت عن كرهها لليل بأضوائه المصطنعة، فالليل رمز المصير المظلم(54)، لأن الليالي تطويها في دياجير الهلاك إلى القبر(55)، وتشرد الروح وتغيب عنها صور الحاضر والماضي السحيق(56)، والليل مبعث الصمت العميق(57)، والليل الرهيب(58)، ويتحول الليل إلى شقاء(59)، ويلف الطيف ليل عريض (60)، ونجد سكون الليل في الوادي الكئيب(61)، ومما قالت في (الليل المخيف):

الليل فيه مخاوفٌ ووساوسٌ لا تَخْمَدُ

أبداً يُزلزلهُ صُراخٌ غامضٌ وتنهُّدُ(62).

ونجد الليل في قصائد الشاعرة نازك الملائكة بطيئاً كئيباً مملاً(63)، وقد قالت:

وبَقيتُ في الليلِ الكئيبِ، أُصيخُ للمطر الكئيبْ

وعلى فمي اللحنُ الغريبُ، يصوغُهُ قلبي الغريبْ

وتلوح لي خلل النوافذِ ظلمةُ الليلِ الرهيبْ(64).

وقد عوضت عن الليل (الزمن) الذي يعبر عن الوجود ككل بـ(اللون) الذي رمزت له بالظلمة

والظلام، والمظلم والظلمات:

وحواليَّ عبيدٌ وضحايا

ووجودٌ مُغْرَقٌ في الظلمات(65).

ولم يكتف بظلمة الليل بل أسبغت عليه المخيف، الرهيب، لتزيد من هول الليل (الزمن) العاصف:

في ظلمةِ الليلِ المُخيفِ الرهيبْ

وتحتَ العاصفِ الأهوجِ

قبرٌ على التلِّ وحيدٌ غريبْ

رانتْ عليهِ ظُلْمَةُ العوسجِ(66).

وقد رمزت بالظلام، هذا اللون الأسود، إلى الزمن الذي يسبغ الحزن على الحس الرهيف (67)، ويبعث الصمت(68)، كما عبرت عن قوة الزمن وشدته بـ(الظلام)(69) ومنه تتصاعد الآهات(70).

على أن الحياة التي تدل على الزمن المطلق تتحول عند الشاعرة إلى ظلام بدلاً من التفتح والإشراق(71)، وليس في الحياة غير الغموض والأسرار (أسرار القدر وغموضه).(72).

وقد ذهبت نازك كذلك إلى استخدام الدنيا الضاحكة المستهزئة (الزمن المطلق) من عاشقة الليل التي ماهي إلا آهة حزن(73).

وتستخدم الشاعرة ألفاظاً أخرى تدل على الزمن عن طريق اللون الموحي الذي يشير إلى الدجى الذي يخبرنا عن حلول الظلام بمجيء الليل وليس فيه غير الأسى والجروح(74)، كما أنها تُورد لنا (الدجون)(75)، ودجى الأسى(76)، ودجى الماضي الرهيب(77)، ودياجير الهلاك(78).

واللونان الأسود والأبيض أساس اللعبة الكونية بأكملها، أي أن هذه الثنائية (اللونية) تمثل قاعدة القانون ومنطلقه في الأشياء والظواهر كلها.... ويبدو من خلال الجوهر الإشكالي الكامن في العلاقة المتقاطعة بين طرفي هذه الثنائية اللونية الرئيسة التي تتمثل في قدر حاجة الضوء والظل وانعكاس أحدهما على الآخر بنسب متفاوتة متداخلة، تبدأ ألوان الطيف القزحي في التشكل(79).

وإذا ما نظرنا إلى التضاد في شعر نازك فإننا سنجد في قصيدة (ثورة على الشمس)، أثراً في الإنشداد إلى الدجى والليل والظلام رمز السكون، لأنه زمن الاندثار على وفق الرؤية الخاصة بالشاعرة التي تروم التغيير في الزمن المتجدد المستقبلي بإشراقة الشمس (اللون الأبيض) حيث تبدأ الحياة نشاطها من جديد، فهي تعشق السكونية التي تهيمن عليها وتعشق الظلام (اللون) فالزمن عندها هو لحظة الانطفاء أو الزمن المستقبلي يحاصر الشاعرة في كل اتجاه لما تضمره من كره له، لأنه يحمل لوناً مضاداً (الأبيض المطلق . الأصفر بخاصة)، الأبيض للنور، والإشراقة والتفتح، والأصفر للون الشمس، على وجه التحديد.

فالتكثيف اللوني (الأسود . الأبيض) يشي بالزمنيين: الماضي والمستقبل، وإحالة المستقبل إلى ماض وحاضر في اتجاه واحد هو زمن الانطفاء بما يمثله من ظلام (اللون الأسود) الذي ترى فيه الشاعرة وجودها.

كما أن الحاضر والمستقبل يقودان إلى الانطفاء، انطفاء الحياة بعنفوانها، حيث (القبر) العتمة الظلام . السكون، إذ يمزج (اللون)، بـ(المكان)، والمصير المستقبلي لكل إنسان، فالزمان يؤدي إلى(الموت . القبر)، بفعل إرادته

هنالك في الأمس البعيد وليله سأدفن تمثالي وحبي وأدمعي.

وتسلطه:

كل مافيه إلى القبر يقودُ

ما الذي يبقى لنا من أمل؟(80).

ولا تخلو قصائدها من الظلام والليل والأحزان، وتكاد تتكرر تلك الألفاظ بشكل لافت للنظر حتى في القصيدة الواحدة.

فالشاعرة تشكو من الزمن الظالم، وتقرن ذلك باللون (الظلام . السواد)، والقسوة إذ تتغير الألفاظ لديها بَيْدَ أن النتيجة واحدة، فمرَّة نجدها تستخدم الزمن الظالم (81)، والزمان المسيء (82)، والزمان اللئيم(83)، وطوتهم يد الزمان (85)، ومرة تستخدم الغناء الكئيب(86)، والقضاء المدلهم ولجة الدهر المغير(87)، وفم الدهر الساخر(88)، والدهر حطم مناها (89)، وتستخدم تارة: الأقدار والأيام وتجعل لهما رياحاً (90)، وتستخدم تارة أخرى: الزمن بصيغه المتعددة مثل: بغض الأمس(91)، والأمس البعيد (92)، والغد المعذب بكسر الذال(93).

أشيِّد قبراً من تمرد خافقي
وأسقيه من بغضي له، وترفعي.

أما فيما يتعلق باللون الضبابي فنجده في قصيدتها (ذكريات ممحوة)، يخفي معالم الوجه بفعل الزمن (السنين) التي سلطت اللون (الضباب) لإخفاء اللون الطبيعي:

وجهك أخفاهُ ضبابُ السنين

وضمّهُ الماضي إلى صدرهِ

ألقى عليه من شبابي الحزين

أحزانَ قلبٍ تاهَ في ذعْرِهِ (94).

فالزمن الماضي يخفي المعالم والتفاصيل، بل تلك المعالم تختفي ويصبح لونها لون الزمن (الليل):

ولون عينيكَ ، وأسرارها

وشَعْرُكَ الداجي، وأمواجُهُ

غابتْ جميعاً، أينَ تذكارها

في ليل قلبٍ طالَ إدلاجُهُ؟(95).

نجد أن اللون (الأسود) الذي يشير إلى الليل يؤدي إلى انعدام الرؤية، حتى لون العينين (الأسود) يتناغم مع الأسرار الغامضة التي لا ترى، فضلاً عن لون الشعر الأسود والأمواج، حيث تمتزج جميعها بالسواد مع ليل قلب، وحتى القلب هنا (مركز العاطفة) مظلم لا يرى شيئاً، فاللون هنا يمتلك دلالة الواقع (السواد) والعتمة والدلالة الرمزية/ اليأس والقنوط بتأثير الزمن وسطوته.

ويتحد الماضي (الزمن) باللون، بتكرار: السواد، الظلام، والضياع، ويبقى الماضي الحزين (من حبي الذاهب) و(ذكريات) تسخر من وجهها الشاحب، ويتصاعد في فضاء القصيدة استفهام يحول النبرة الهادئة، والنغمة الحزينة إلى (صراخ)، الزمن الحاقد:

وأي قلبٍ جامدٍ باردِ

أيُّ حياةٍ تحتَ ظلِ الخمودْ

لولا صُراخُ الزمنِ الحاقدِ

لَضِقْتُ بالعيشِ وعفتُ الوجود(96).

هنا تحول القلب من نبض الحياة إلى الجمود والبرودة، حيث يفقد القلب لونه (من الحياة إلى الموت) من لون إلى لون، ومن زمن إلى زمن، وتظل الحياة لا قيمة لها في ظل الخمود، بيد أن التوجس من الزمن يظل حافزاً يتمثل بصراخ هذا الزمن الحاقد.

واستخدمت الشاعرة الزمن الماضي (بلفظه)، وخلعت عليه صفة الرهيب الأبيد فضلاً عن انعدام اللون في (الطيف الخابي)، والخيال البعيد.

وتتعاور الألفاظ في قصائدها مثل: مضى زمان، مضى، وأرجعته السنين للحضيض على أن اللون الممتزج بالزمن يُمْحى مثل ملامح الهيكل، كذلك الوجه، البسمة، المقلتان، حتى الذكريات محاها الزمان:

ملامحُ الهيكل عندي امَّحتْ

الوجهُ، والبَسْمَةُ، و المقلتان

لم يبقَ إلاَّ اسْمٌ، وروحٌ خَوَتْ

وذكرياتٌ قد محاها الزمان(97).

ويتحول اللون الممتزج بالزمن الماضي إلى ضياعه، وعدم معرفته، إلى غيابه، وعدم تبيين الأشياء والتلاشي:

وصوتُكَ الخافي خبا لحنُهُ

وأوحشت سمعيَ أصداؤُهُ

فلستُ أدري الآن ما لونُهُ

ما رَجْعُهُ الصافي وإيحاؤهُ (98).

ويتحول اللون الطبيعي إلى اللون الشاحب في قصائد متعددة من ديوانها (عاشقة الليل)، مثل: ذكرى مولدي: (35)، وثورة على الشمس: (29)، وبين فكي الموت: (37)، ونغمات مرتعشة: (60)، والمقبرة الغريقة: (63)، والغروب: (76–77)، وفي وادي الحياة: (86)، والتماثيل: (106)، والخيال والواقع: (131)، وبعد عام: (139)، وليلة ممطرة: (153)، وأنشودة الأبدية: (161).

ومما جاء في قصيدة (ذكرى مولدي):

جئتِ يا ذكرياتُ شاحبةَ الوجهِ

حيارى في موكبِ الأيَّامِ

جئتِني والشباب باكٍ بعينيَّ

وحولي جنازةُ الأحلامِ

رَغَباتي دَفَنْتُها في ثرى الماضي

وقلبي ما عاد غيرَ حطام

ودموعي رمزٌ لما لَقِيْتَهُ الرّوحُ

في غيهبِ الوجودِ الدامي(99).

حيث تحولت الأحلام المستقبلية إلى جنازة (أصبحت ماضياً)، حتى لون الصباح المشرق قد تحول في الوجه إلى شحوب.

والزمن واللون يبعثان التلاشي ابتداء من الشحوب، وانتهاء بالإحساس بالفجيعة حيث ينعكس الإحساس بالظلام واليأس والتلاشي على وجود الشاعرة، مما يؤدي إلى الاغتراب المرير، ومما قالته عن اللون الشاحب:

عبثاً سهرتُ الليلَ أرنو والتفجعُ غالبي

أتزوَّدُ النظرَ الأخيرَ إلى ضياكَ الشاحبِ

وأصوغُ مِنْ دمعي الضياءَ لكلِ نجمٍ غاربِ(100).

وثمة نص آخر نجد فيه شحوب الموت:

وعلا ذلك الجبينَ الأثيريَّ

شحوبُ الموت المرير القاسي

وهوى ذلك الإلهُ السماويُّ على الأرضِ،

خامدَ الأنفاسِ(101).

ويمتزجُ الزمن العام في قصائدها با لمكان (الأرض) باستخدام اللون، حيث تنشط حاستا البصر، والسمع، باتجاه رؤية الأشياء المادية والمعنوية بواقعيتها، و المعنوية من خلال المدركات الحسية عبر الوعي والإحساس بما ينسجه الألم في إطار الحالات الإنسانية:

أترى أبصرتْ عيونِكِ في الأرضِ

ينتشر اللون الأبيض في قصائد الديوان من خلال الصفات المتعددة وعبر ظرف الزمان.

كما أبصرتْ عيوني شقاها؟

أرأيتِ الأحزانَ في كلِ قلبٍ؟

ورأيتِ النفوسَ في بلواها؟

أسمعتِ الصُراخَ يُرْسِلُهُ الأحياءُ

والأرض أغرقتها دماها؟(102).

فاللون الأحمر الملتصق بالمكان (الأرض)، ينقل لنا الإحساس بالفجيعة، حيث يتحول هذا اللون الصارخ البراق الذي يدل على الحيوية أو النضال، إلى ارتباطات عصبية فريدة عند استخدامه للفجيعة، على الرغم من أن اللون الأحمر يرتبط عادة بالدم.

وقد أدى التأثير الذي يهدف إليه اللون إلى خلق نوع من التوافق، واستحداث جو بَصَري (103).

ومن هنا نجد أن ألفاظ (أبصرت)، المتكررة في المقطع الشعري، و(أرأيت + رأيت) تؤكد الإحساس بالجو البصري للأشياء المنظورة، واللامنظورة المتشابكة مثل: الشقاء، والأحزان، والبلوى، فالتجربة التي تنقلها الشاعرة يمتزج فيها اللون بالزمن، بإحالة اللون إلى (القاتم) الذي يرمز للشقاء و الأحزان والبلوى، فكلها تمثل لوناً قاتماً مأساوياً، حيث تدرجت الشاعرة في استخدام اللون، حتى اللون الصارخ (الأحمر)، يدل في المحطة الأخيرة على اللون القاتم للحياة، لأن الدماء تبعث على اليأس والحزن حيث (الأرض أغرقتها دماها)، ولذا فإن (الألوان لا تبدو لنا في تجربتنا مجرد ألوان تراها العين، بل هي ترتبط بأحاسيس وذكريات سارة أو مكدرة(104)، كما يستحيل اللون الأحمر، لون القلوب إلى اللون الرمادي، حينما تستحيل تلك القلوب في المستقبل إلى رماد من جراء الزمن، ولذا فاللون (الرمادي) يقترن بالزمن:

واستحالَتْ تلك القلوبُ رماداً

....

كلُّ حيٍّ مشى به الأهلُ والأصحابُ للقبر

يائسين حزانى

وتصدّى للذكريات الحزينات

فتى شاعرٌ يذوبُ حنانا

فشداها أغنيةً ظنَّها تُبقي حياةَ الموتى(105).

الخلاصة والنتائج

إن اقتران التفاصيل في الأشياء الجزئية، وتسلط الزمن عليها، واقترانها بالمعطيات اللونية المتدرجة أدى إلى تشكيل الصورة المركبة الكلية من تآلف الصور المفردة وتآزرها، وقدرة اللون على إبراز الحالة النفسية في النسيج الشعري، حيث استفز الزمن الماضي المدركات الحسية والمعنوية لدى الشاعرة مما أدى إلى أن نلمح أثر توظيف ذلك كله في شعرها الذهني ما دامت الذكريات ممحوة، إذ تم استحضار جدلية الزمن الماضي، والزمن العام بقسوته وجبروته، وتمثله باللون الأسود من خلال الليل والظلام، وتوقف الشاعرة عند هذا الحد في الدلالة الزمنية، وعدم تخطيها إلى سواها في جميع قصائدها.

والشاعرة في قصائدها المتعددة لم توظف الماضي جسراً ومنطلقاً إلى الحاضر والمستقبل، وقد أغلقت الأبعاد الزمنية الثلاثة، بل تحول الزمنان الحاضر والمستقبل إلى ماض منغلق، بل إلى حدث، ومن حركة إلى سكون، وذهبت في انطلاقتها من التفصيلات الجزئية الحسية، من الوجه، إلى الصوت، ولون العينين، والشعر إلى المعنوية (الحب)، والحب الذاهب على وجه التحديد. والذكريات الغاربة.

**ما زلت أذكر كل شيء من صباحي الضائع الراقد الدامي المجرّح فوق أرض الشارع وصدى السياط المرهقات على الجبين الضارع.*

انطلقت نازك من ذلك كله إلى الصورة الكلية للزمن، حيث بسط سطوته لأنه زمن قادر جبار قوي يمحو كل شيء.

فالأمل في قصائد نازك ضمن ديوانها (عاشقة الليل) مفقود، حتى الماضي دجى رهيب، والزمن الماضي يأس قاتل، ولذا فإن دلالة الزمن في شعرها هو القوة والجبروت الذي يحيل الأشياء إلى ذكريات مرة، وأن الحاضر والمستقبل هما الآخران لابد من أن يصيرا إلى ماض قاتم، حيث ينقطع التواصل عندها مما يدلل على اغترابها في الحياة لعله نفسية مخفية استسلمت من جرائها لقدرها وللظلام الذي غلف البنى التركيبية لقصائدها.

فتجلى الزمن المتسلط واضحاً في نسيجها الشعري، مقترناً باللون الأسود الكالح الذي غلف أفكارها بالسوداوية فكان الزمن رمز الفناء عندها، وقد أسبغت على الزمن الصور الذهنية عبر استثارة المخيلة من خلال النظرة القاتمة للحياة.

فالزمن المتعدد يتحول إلى زمن واحد، حتى زمن الشاعرة وزمن قصائدها يستحيل إلى الماضي المؤلم الموشح بلون متدرج كما ألمحنا إلى ذلك.

ووجدنا ميلها إلى لونين رئيسين هما: الأبيض والأسود، أصلهما الزمن، إذ ربطت الأبيض بألفاظ الزمان المتعددة، وأحالتها إلى السواد الذي ينماز باليأس.

على أن اللون الأسود الذي عبرت عنه بالليل والظلام قد استخدمته بما يخدم توجهها فتارة تستخدم الليل زمناً قاسياً، وقد استخدمته تارة ثانية لوناً تجد فيه راحتها ونفسها، حيث تناجيه وتبثه شكواها.

❑

المصادر والإشارات:

(1). الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، د.حسام الألوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، (1980م . 1400هـ)، ص:(7).

(2). الزمن في الأدب، هانزميرهوف، ترجمة: د.أسعد رزوق، مطبعة سجل العرب، القاهرة، 1972، ص(10).

(3). ينظر: أسس المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، سييركين وياخوت، ترجمة: محمد الجندي، موسكو(د:ت)، ص36-38، وينظر كتاب المادية الديالكتيكية، كونستا نيتونوف، وآخرون، ترجمة: فؤاد مرعي، وآخرون: دار الجماهير، دمشق (د:ت)، ص106-107. وينظر مبادئ الفلسفة، البير نصري نادر، بغداد 1953م، ص129، وما بعدها، ص69-70، وينظر النظرية المادية في المعرفة، غارودي، تعريب إبراهيم قريط، دار دمشق(د:ت)، ص288-290، وينظر: برجون: زكريا إبراهيم، القاهرة 1956م، ص57، وما بعدها، وينظر طريق الفيلسوف، جان فال، ترجمة: د.أحمد حمدي محمود، القاهرة، 1967م، ص155-156.

(4). الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، مطبوعات النهضة العربية المصرية، ز، ظ3، 1955، ص174.

(5). الأصالة في مجال العلم والفنون، د.نوري جعفر، مطبعة دار الحرية، بغداد، 1979م، ص17، والرأي لفرويد.

(6). ديوان (عاشقة الليل)، نازك الملائكة، منشورات

المكتـــب التجـــاري، بيـــروت، ط2، 1960، قصيدة مرثية غريق، 50، راجع الصفحات: (208-209-212)، مـــن كتـــاب: نـــازك الملائكة الناقدة، تأليف: د.عبد الرضا علـي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، سنة 1995م.

(7)ـ المصدر السابق، خواطر مسائية: 101، والزمن عند نازك قوة قاهرة، والزمن معركة، والزمن بحر.

(8). الحياة المحترقة: 22، قلب ميت: 132.

(9). ينظر: مفهوم الزمن في فلسفة جورج ميد(بحث)، منشور في مجلة (المجلة) المصرية، العدد (82)، في سنة 1963م، ص22.

(10). السفينة التائهة: 132.

(11). أشواق وأحزان: (88-89-90-91م).

(12). أشواق وأحزان: (88-89-90-91م).

(13). العودة إلى المعبد، 145.

(14)ـ التماثيـل: 107، علـى وقـع المطـر: (119-121)، السفينة التائهة: (132-134).

(15). قلب ميت: 138.

(16). ذكرى مولدي: 16.

(17). ليلة ممطرة: 155.

(18). الخطوة الأخيرة: 108.

(19) . ذكرى مولدي: 15، الحياة المحترقة: 20.

(20) . السفر: 43.

(21) . الحياة المحترقة: 20.

(22) . ذكـرى مولـدي: (14-15-16)، الحيـاة المحترقة: 20، وثورة على الشمس: 30.

(23) . سياط وأصداء: 56.

(24) . مر عام(140-141).

(25) . ثورة على الشمس: (30-32-31-33).

(26) . ثورة على الشمس: (30-32-31-33).

(27) . ثورة على الشمس: (30-32-31-33).

(28) . ثورة على الشمس: (30-32-31-33).

(29) . ثورة على الشمس: (33)، مرثية غريق: 46.

(30) . مرثية غريق: 49.

(31) . ليلة ممطرة: 155.

(32) . ثورة على الشمس: 31.

(33) . مرثية غريق: 49.

(34) . عودة الغريب: 69.

(35) . ليلة ممطرة:123.

(36) . ثورة على الشمس: 32.

(37) . في وادي الحياة: 86.

(38) . الغروب: 76.

(39) . نغمات مرتعشة: 60، عاشقة الليل: 82.

(40) . في وادي العبيد: 24.

(41) . السفينة التائهة: 133.

(42) . في وادي العبيد:24.

(43) . ثورة على الشمس: 31-33.

(44) . ثورة على الشمس: 31-33.

(45) . عاشقة الليل: (81-82).

(46) . عاشقة الليل: (81-82).

(47) . عاشقة الليل: (81-82-83). للغروب: 75، إلى عينـي الحزينتين: 97.

(48) . ليلة ممطرة: 152.

(49) . الغروب: 75.

(50) . مرثية غريق: 47.

(51) . عاشقة الليل: (73-84).

(52) . إلى عيني الحزينتين: 97.

(53) . مرثية غريق: (47-48-49).

(54) . مرثية غريق: (47-48-49).

(55) . مرثية غريق: (47-48-49).

(56) . سياط وأصداء: 57.

(57) . الغروب: 75 و76.

(58) . الغروب: 75 و76.

(59) . عاشقة الليل: (81-83-81)

(60) . عاشقة الليل: (81-83-81)

(61) . عاشقة الليل: (81-83-81)

(62) . مدينة الحب: 93.

(63) . عاشقة الليل: (81).، بعد عام: 139.

(64).ليلة ممطرة: 155.

(65) . في وادي العبيد: (25-27)، السفر: 43، على حافة الهوة: 52، نغمات مرتعشة: 59. المقبرة الغريقة: 62.

(66) . المقبرة الغريقة: (62-64-68)، عودة الغريب: 72.

(67) . الغروب: (77-80).

(68) . في وادي الحياة: 86.

(69) . على وقع المطر: 119.

(70) . ليلة ممطرة: 155.

(71) . أشواق وأحزان: 89.

(72) . في وادي الحياة: 87.

(73) . عاشقة الليل: 82.

(74) . إلى عيني الحزينتين: (95-96)، في وادي الحياة: 86، ذات مساء: 110-114، على وقع المطر: 118.

(75) . على وقع المطر: (119-122).

(76) . على وقع المطر: (119-122).

(77) . ذكريات ممحوة: 12.

(78) . سياط وأصداء: 57.

(79) . ينظر البحث الموسوم بـ(إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة)، د.علوي الهاشمي، من بحوث مهرجان المربد التاسع، دار الحرية، بغداد، 1988، م.ص:70.

(80) . مرثية غريق: 51.

(81) . خواطر مسائية: 102.

(82) . شجرة الذكرى: 126.

(83) . بعد عام: 140.

(84) . أنشودة الأبدية: 162.

(85) . التماثيل: (103-104).

(86) . التماثيل: (103-104).

(87) . على وقع المطر: 121.

(88) . التماثيل: (105).

(89) . العودة إلى المعبد:144.

(90) . الفيضان: 174.

(91) . على وقع المطر: 122.

(92) . قلب ميت: 138.

(93) . السفينة التائهة: 134.

(94) . ذكريات ممحوة: (7-8-9-11).

(95) . ذكريات ممحوة: (7-8-9-11).

(96) . ذكريات ممحوة: (7-8-9-11).

(97) . ذكريات ممحوة: (7-8-9-11).

(98) . ذكريات ممحوة: 7، مرثية غريق:47، الغروب: 75.

(99) . ذكرى مولدي: 13.

(100) . ليلة ممطرة: 153.

(101) . أنشودة الأبدية: 161.

(102) . ذكرى مولدي: 17.

(103) . الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال،

إروين، إدفان، ترجمة: مصطفى حبيب، دار المعارف بمصر للطباعة(د:ت)، ص93.

(104) . المصدر السابق نفسه: 91.

(105) . التماثيل: 106.

العراق.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة

درسة..نضال الصالح

واحة الشعر

❑❑

□□

حقدهم والخوف...

في مرمى حجر

شعر: د.علي حداد

وجهه
فلقة من نهار نظيفْ
وبعينيهِ تصحو فراشات أزمنة
غير هذا الزمان المحنط كالمومياءْ.
إنه يهبط الآن من سنبل،
يترنح في دمنا،
حاملاً فضة من مروج السماءْ.
يتكررْ:
مرَّةً،
عشر مراتِ،
ألفاً
ليصبح جيلاً نقياً،
من الكدر المتخثِّرْ،
في مسامات أرواحنا.
هاهم يمسكون شوارعَ أحلامنا
بيد غضة... وبأخرى حجرْ...
هكذا يستعيد البياض توازنهُ،
حجرٌ... ورصاصْ
حجرٌ...
تتكور حول ملامحه راحةٌ طِفلةٌ.
فتؤجج في لحمه المر
أفق الخلاصْ
ورصاصٌ:
تخاطفهُ الرعبُ
فأنسل نحو الفراغ الذي لا يقيهِ
من الدم مصطخباً حول جمرتهِ.
لا مناصْ
حجر... ورصاصْ....
حجر... ورصاصْ....
حجر واثق.

ورصاص هلوعٌ،
وثم بيوت تفتش عن وجهها في الظلامِ
وأخرى تلوك الصراخ المهشمَ،
عبر زقاقٍ مسفلتةٍ بالدماءِ
ويكتمل المشهدُ.!!!!

***

تغرس الريح أسنانها في الظلام المحيق
فيصطخبان
على غصن زيتونة لم تنمْ
كيف تحمل هذي المساءات آنية الوقت
وهـــي تبلـــل ثـــوب الضـــياء المباغـــت بالهمهمات
وبالقلق الآخذ الآن شكل سحابهْ؟
كيف توقظ أسرارها والشوارع،
تغسل وجه الصباحات
بالبَرَدِ المقدسي
ليبتدئ الحجرُ المتمردِ إفطارَهُ.
والرصاصُ المخاتلُ إيغالَهُ في الدماءْ؟!..

***

حجر... ورصاصْ....
حجر... ورصاصْ....
أيها العاكفون على ما تريق آباريق أحزانهم
لا عليكمْ
فقط... انتحوا جانباً.
واجلسوا في مساحة ما تحملُ الكاميراتْ...
ثم ألقوا بأبصاركم نحوهُ،
وهو يركضُ،
يعلو على خوفكمْ
حاملاً مسكه والحجارهْ.
لا جدارَ من الانتظارِ
سيركن هذا الصبي خياراته عنده مثلكمْ.
إنه رافعٌ يدهُ
كي يهزَّ عواصمكمْ.
وجداولَ أعمالكمْ.
والعطورَ التي تتفيأ طيات أثوابكمْ
ويُصيب بكم مقتلاً....

***

خمِّنوا الآنْ
أيّما موضع سوف تجلده لسعةُ الموت فيهْ؟
رأسهُ؟
صدرهُ؟
في الذراعْ..؟!
هو ذا يركض الآنَ،
تركض خلف عصافير كفيهْ.
صرختهِ،
وحجارته،
ورصاص يشاكس صوت المؤذن
والكاميراتْ.

***

حجر... ورصاصْ....
حجر... ورصاصْ....
يتأبط هذا الغبار
لهاث الشوارعْ
ليسيل دماً، وصراخاً
وطفلاً يشاكس قامته
فيسـدد نحـو المتـاريس . وهـي مدججـة بالذئاب .
حجارتهُ
وأناشيدَهُ
ثم يسقط مثل اليمامِ،
وفي فمهِ وردة من توجعهِ
***
أيها الآيبون إلى خلب من بكاءْ
وقتكم متخم بالبرودة
فابتعدوا عن نضارة هذي الدماءْ.
اجمعوا خبز أحزانكم
واخرجوا من رشاقة أنفاس هذا الصبي.
ودعوها تمر فيوض قداسته.
إنـه يرحل الآن مـا بـين قطبـين مـن حجـرٍ ورصاصٍ
وحول يديهِ شهيق من الضوء
يرفع سبابة للدعاءْ...
***
أيما زمن
سوف يؤويكم من عيون الصغار؟!
من تصافق أجنحة الروح تغزو مساءاتكم
من دماء تسمِّر أوقاتكم كالسؤالِ.
ومن عطرهمْ،
يتأبط أعينكم في الدروب الذبيحة؟
***
لا عليكم
أعدوا لصولتهِ القادمهْ
ما استطعتم من الاجتماعات،
والأغنيات،
ولغو المذيعات،
يمسح أوجاعنا بالبلادَهْ.
***
أَجّلوا دمعكم
فالحجارة أكثر مما تظنونْ..
والرصاص كذلك..!!!

. العراق .

❒❒❒

أسفار الغُربة

شعر: حسان عطوان

تغرّبتُ عن وجهكَ السرمديّ زماناً
إلى مدنٍ أنكرتني
وعند المفارقِ
فوقَ مساكبِ غربةِ روحي
تقرّيتُ ظلّكَ في ظلماتِ الليالي
وناديتُ من وجعي
بردى.. بردى..
فتلوى الصدى
نازفاً في جروحي؛
...
أضيءْ صرخَةَ الذابلينَ
كأرضٍ تَشَقَّقُ تحت الشموسِ الحزينة
في فَلَواتِ الحيارى العُراة.
فأسمعُ صوتاً هنالكَ
يصرخُ من قاع هذي المدينة،
أبصرُ نهر دمٍ آثمٍ يرشحُ الآنَ
تحت النوافذِ،
ينثالُ في القلب مثل السكينةْ.

ألسقوط / نهوض.
ألقنوط / بشارة.
ألخواء / امتلاء.
والهباءُ / بيوتُ العبارةْ.
وفي لحظات النزيف،
تهدّج صوتُ الخليقةِ في داخلي،
أتمتم:
يا مَنْ أَمَتَّ وأُحييتَ.
يا مَنْ فنيتَ وأفنيتَ.
يا خالقاً دونَ خَلْق،
ويا كاشفَ السّر،
يا من تعاليتَ في المطلِ السَّرمدي
ويا أيها النور في الأبدية
منبعثاً في الخليّة.
منهمراً في السكينة
يغشى الظلامَ
الظلالَ
الذرا

والوهاد...
تَخَلّقتَ في الخلق،
في كل شيءٍ تشيأتَ،
ما أبصرتَ البصائر،
بل عرفتكَ الضمائرُ،
يا واحداً حينَ زلزلتِ الأرضُ زلزالها.
وأخرجت الأرضُ أثقالها.
هنالكَ
آنست صوتاً عميقاً ينادي
ترى ما لها!!

* * *

وبغتةً..
رأيتُ نفسي في فضاءٍ نازفٍ،
أنهضُ بينَ الأرضِ والسماءْ.
أحلمُ بالبشارةِ،
وسفن العبارة،
مغادراً قيعانَ ليلِ الشرق،
أبحثُ عن تمائمي.
في ظلمات الروح والأيام
دخلتُ زنزانتي مستلباً
فَغَلّقت أبوابَها الأحلام...
تداخلتْ رؤايَ،
ضعتُ في المابين
بينَ الصوتِ.. والصدى
بين العيشِ.. والردى
ألشكِ.. والهدى
فانتبذتْ أحلامي المدى...
أشرقتُ في إهابه
رأيتُ ناساً يردونَ الموت،
إذ تأفُلُ شمسُ الله
ينثرونَ العمرَ مثل الزهرِ بَدَدا.
على مساقط المياه
يأوون كلما غادرهم صوتٌ إلى المتاهْ.
دخلتُ في فضائها غمامةً
وغابةً من البراءة...
ويومها
وددتُ أن أهوي على أصنامهم
أفجرّ الزحام.
وددتُ أن أحطّم الهتافْ.
السيف والسّياف.
أن أحرقَ الشوارع المضاءَةَ.
بكلمات السحرة
وجوقةِ المنافقينَ
والتمائم المنتظرة
...
وحينما رأيتُ الليل والرُّقى
برقاً من الأوهام
يضيء في زنزانة الأحلام.
مستَلَبُونَ والرقى تنام
في أحرف القراءة

نهضتُ في فضائها غمامة | أمطرتُ فوقَ غايةِ البراءة..

❑❑❑

أخاتل من سبقوا مركبي

سامر فهد رضوان

أخافُ البداياتِ
لكنَّ زيتونةً تجمعُ الشّملَ في لغتي
نبّهتني:
تماسكْ
فتخرجَ كلُّ الفصولِ
لتعبرَ نهجَ نشيدكَ،
ثمَّ انقسمْ قريتينِ
على صدرِ أنثى.
ووحّدْ خطابكَ فيها
وخلِّ البدايةَ من وردِها،
والنهايةَ مفتوحةً،
ربما ستكونُ الوَسَطْ.
وإن أخرجوا منكَ جنيّةً سكنتكَ
استعدْ وهمها.
فالجنونُ يؤدّي إليكَ
وهذا الطّريقُ الأحاديُّ غيركَ
لا تبتئسْ،
فالجنونُ نَمَطْ.

وهذي النّهايةُ لا بدَّ منها لصنعِ البدايةِ،
لا بدَّ للحرفِ
من نقطةٍ أو نُقَطْ.
هنا..
أعبرُ البدءَ وحدي.
وأنفخُ من روحِ حبري عليَّ.
فأحيا،
إذاً أخلقُ المفرداتِ،
وأَحملُ جنَّازَهَا إن أرادَ الغيابُ.
ولكنّني لستُ أبكي
فقلبي لديَّ.
وكلُّ القصائدِ زوَّجتها قلمي
فاكتشفت بأنيّ بنيٌّ.
وأنيّ غريبٌ عن السّربِ
والدُ نفسي.
ولا أشبهُ البحرَ
لا اشتهي امرأةً
إنما أشتهي صِفةً جَمَّعتها

ولا أبدأُ النّارَ من جذوةً.
قلمي واقفٌ
وحروفي تنامُ على غيمةٍ في سطوري
وقلبي قناديلُ كشفي
وبُعديَ طوفانُ نوحْ.
***
سألتكِ عن جسدِ الشّعرِ
قلتِ: كلانا يعمّرُ بركانه
فغمرتُ شموسكِ ضمنَ سحابِ القصيدةِ
في سفحِ روحي.
وملتُ أقبّلُ منعطفَ البحرِ
عندَ حضورِكِ،
هذا أنا عندما يشعرُ البحرُ قربي
بأنَّ عصافيرهُ تشتهي زورقي.
ولأنكِ تنسينَ أكثرَ ليلكِ
في أوّلِ الحبّ
في آخرِ النيلِ.
في صهواتِ السريرِ.
أخاتلُ من سبقوا مركبي
لاكتشافِ كواكبِ صدركِ
أحفرُ اسمي على حلمتيكِ،
وأُعلنُ أنّيَ قمتُ كما قامَ غيري
كما دخلَ الأصدقاءُ إلى صوري.
تذكرينَ الذي نقلَ الحبَّ
بين شبابيكِ عمري
وقهوةِ صبحكِ؟
هذا أنا أبداً
والبدايةُ بعضُ العتابِ.
فحينَ ينامُ المنبّهُ في غرفتي
ممسكاً صوتهُ عن منامي
يطيرُ إلى شرشفي
بلبلٌ خارجٌ من قميصكِ
يُخرجُ ناياتِهِ كي أفيقَ،
وأعرفَ أنّ رفاقي استمالوا رنينَ الدّقائقِ
كي لا أراكِ،
وكي لا يصافحني صوتُ فيروزَ.
أقسمُ إنّي ربطتُ المنبّهَ
لكنّهُ قَرَّرَ اليومَ أنْ يستريحَ،
اْستدارتْ،
وزمّتْ ذرا الحاجبينِ،
وذابتْ مع الكحلِ في دمعها.
ما الذي أرتجيهِ؟
وأنتِ الصبايا اللواتي أقمنَ الضفائرَ مفردةً
كي تجمّعها نزهةٌ في يديَّ
وأنتِ الأنا
والثريّا
وكوخُ بنفسج آوي إلى نبعةٍ قربهُ.
فأرى الشّمسَ تَرَشُحُ من سقفهِ
وأرى الكروانَ يبوسُ خطيبتهُ،
إذ رآني أدثّرُ أحلامنا.
عاقبيني

بأن يتجاوزَ حسنكِ ديوانَ شعري
وظلّي كعادةِ ثغركِ،
حين يبلّغُ عني صديقاتِ زهري:
فتاي يخبئُ إحساسَهُ في عيوني
ويكتبُ شعراً
لأبقى فتاةَ ينابيعه،
عاقبيني
وقولي لأمكِ:
مهري حروفُ أناشيدهِ،
وصَداقُ عناقي فرادتهُ،
طوّقي غرقي
إن سقطتُ شفوفاً بما لذَّ منكِ
وما طابَ منّا...
وقولي:
سأحتاجُ ظلّكَ إن سافرَ الجسمُ عن مركبي،
كي يظلّ بريقُكَ مشتعلاً في مراياي.
يا قصّةً عبرتْ كالقطارِ،
بساتينَ من غادروني.
ويا مستقيميْنِ ينحدرانِ أماماً،
وراءَ القطارِ،
أقولُ:
خذيني
لأَنشقَّ عنكِ إلى قُبلتينِ
تعيدانِ لصقَ مباهجنا
وَدَعيني أُحرّرُ من سجنِ جسمكِ
كلَّ ارتعاشٍ يؤدي لأَيلولَ.
منكِ ابتدأتُ
ومن وجنةٍ أَكّدَتها شفاهي.
سمعتُ مذيعَ الصّباحِ يقولُ:
سيعبرُ فيها القنالَ
ويمشي إلى جزرٍ
عانقتها المياهُ.
ويغرزُ في كلِّ واحدةٍ قمراً
ليكونَ لها علماً،
يرفعونَ ضرورَتَهُ في المساءِ
وحينَ الصّباحِ ينكّسُ مثلَ لهاثي.

***

أَبَعْدَ الذي قلتُ
أخشى البدايةَ،
والزمنَ الكهلَ،
ليسَ افتراشاً خروجي عن السّربِ.
لكنَّمَا البدءُ صعبٌ،
كحالِ النّهايةِ،
والسَّهلُ ما بَيْنَ... بَينْ.
وَدَوماً أُسائِلُ ذاكرةَ البحرِ
فيها وفي زمني
كيفَ... أَينْ؟
لتبقى الأغاني مُعَلَقةً
والمَدى واحداً
والقصائدُ عينْ..!!

❑❑❑

أبجديات

شعر: موفق نادر

طالعٌ من مساءٍ حزينٍ
ومن لغةٍ مقفلةْ.
أعدُّ أصابعَ أحبابيَ النائمينَ
على شفةِ المقصلةْ.
أُهجّي لهم دمهَم أغنياتٍ
وأتلو دموعهمُ المرسلةْ...

* * *

أ–

أتيتُ إلى هذه الأرضِ وحديْ.
أشدّ إهابيْ
لأَخرجَ من حُلُمي الضيّقِ.
أرى شجراتِ نخيلٍ ولوزٍ
تدلّتْ على الفَجرِ.
والنهرُ يشربُ خضرتها
ثم يُطلقها في الفضاءِ الفسيحِ..
بحارَ رمادْ.
أبي واقفٌ لا يريمُ،
على مقلتيه بقايا دم يابسٍ وحِدادْ.
أبي لا يعودُ إلى حالهِ
كي يسرّحَ أجيادهُ المنتقاةَ،
ويبذرَ حنطتهُ
في فلاةٍ من الملحِ،
مثلَ العبادْ.
أتيتُ.. ولكنّه غضَّ من طرْفهِ
وامتطى ظلّه ثم بادْ..!!
ظللتُ وحيداً
أسامرُ ظلَّ المياهِ النقيْ.

ب–

بأيِّ بلادٍ سنقسِمُ..
–قال المحبّونَ–
بارحَهمْ صمتُهمْ للمدى المطبقِ؟!
بحارٌ من الشوقِ تكسر أشرعةَ الروحِ
تنضو غلالاتِ حلْمهمُ المورقِ.
محبّونَ!! يا بلهَ القلبِ..

راموا ألفُ بابٍ
بلاغتُهمْ صمتُهمْ حين باغتَهمْ
بالهوى المُقلقِ.
هل بكى صاحبيْ؟؟
وانتحى جانباً كي يرى دربَهُ
مثلما يشتهيْ
صاعداً للغدِ المُشرقِ!!
قد بكى وبكيتُ
لعلّ بلاداً تبيعُ لنا عَلَماً ونشيداً
نرتّلهُ قيدَ أنملةٍ من يديهِ
ونثوي على حُلْمِ أنْ نلتقيْ..!!

ب-

بدا وجهُ "أيوبَ"
في غفلةٍ من عيونِ الصحابْ.
له نظرٌ خانعٌ
وبقايا سرابٍ من الحلْمِ
قطَّرها تحت خابيةٍ من دموعِ الكلابْ.
تحدّثْ
-يقول له صوتُ عَرّافهِ المشمئزِ-
ويرمي على وجههِ حفنةً من ترابْ.
*-تحدّثتُ، زادَ العذابْ.
ويرحلُ في الوجعِ الأزرقِ...

-ج-

جفا ودّهُ،
واستعاذ بجيشِ الجوى كي ينامْ.
جبالٌ تراختْ على حلْمهِ فاستفاقَ
يجرجرُ رجلينِ من حجرٍ وعظامْ.
لعلَّ سيحملهُ النهَرُ نحو الجموعِ
ليجثوْ على وطنٍ من كلامْ.
ترجّلْ..
-يخاطبهُ الأقحوانُ-
ترجّلتُ -قال- ففاضَ الغرامْ.
أيعرفكَ الماءُ؟
سطّرْ على وجههِ ما تبقى من الحلْمِ
كي ترتقيْ!!

د-

دموعٌ ودمْ.
دموعٌ وما كنتُ أنوي البكاءَ
على طللِ الأهلِ والأصدقاءْ.
وقفتُ بأطلالهمْ نصفَ قرنٍ
يراقبني العسكريُّ
ومَنْ قد تبقّى من المُخبرينَ التقاةْ..
لكيلا أبوحَ لرُمّانةٍ
نفرتْ عن حدودِ السياجِ
وكيلا أداويْ دموعي بدمْ.
سمعتُهُم يلقمونَ السلاحَ
فقلتُ: نعمْ
فعذراً أيا أهلُ، يا أصدقاءُ
ويا وطناً من رمادِ الألمْ،

خطاهُ جنازيرُ دبّابةٍ
تلوذ بمحرابِ عصرٍ تقيْ..!!

هـ-

هل الهاربونَ هلامُ الهوى؟
يقول المغنّونَ عندَ صعودِ الغمامِ
على شُرفات الكلامْ.
أم الكونُ أحجيةٌ من جوى؟
شَرْبنا على ذروةِ الحزنِ فيها المُدامْ؟
تساءلَ شعبٌ
قضى ربُّ هذا الزمانِ لهُ
بالعبورِ على شفرةِ المجزرةْ.
أيا ربُّ غفرانَ سادَاتنا الطيبينَ
أزحْ عن عِظامِ بنيكَ
-إذا شئتَ-
هذا الركامْ.
وعفوَ بهائكَ -نرجوكَ-
وسّعْ لنا المقبرةْ!!
لنهنأَ في غسقِ المطلقِ!!

و-

ولاةٌ أولو مكرماتْ
أقاموا عروشاً
بذلْنا لهمْ دَمنا في كؤوسِ الحياةْ.
دعَونا: أيا ربُّ
يا ذا الجلالِ
تكـرّمْ واحفـظْ لنـا سـيّداً وأبـاً مـن صـرير
المماتْ.
فيا ربُّ دعْنا نُكرِّمهمُ
قليلاً مِن الحُبِّ والأغنياتْ
وحفنةَ دمعٍ طهورٍ نقيْ.

ز-

زجاجاتُ خمرٍ عتيقٍ
تُصَفُّ على المائدةْ.
زفيرُ الزبائنِ
زغرودةٌ كسرتْ حاجزاً
من رذاذٍ كثيفٍ
وحطّتْ على جبهةٍ باردةْ
ثيابُ النساءِ اللواتي صعِدْنَ
إلى حلَبةِ الرقصِ
زادتْ بياضَ اليقينِ
وزلزلتِ الفئةَ القاعدةْ.
قليلٌ من الخمرِ يكفيْ
لتهتزَّ أردافُ هذا الزمانِ الزنيمِ
ويدخلَ في حُلُمٍ مُونقِ.

ح-

حبيب يحنُّ إلى حلْمهِ
ويعلو إلى صمتِهِ المورقِ.
حنى هامتي حسنُهُ فانحنيتُ
لأدخلَ في حزنهِ من جديدْ
بلاداً قطعتُ
وأخرى حملتُ على كاهِلي

مثلما يحرث الحاسدونَ الوريدْ.
ومثلَ حكايةِ "قيسٍ" بكيتُ
فجاءتْ
فقلتُ: ارحميني!!
تميسُ، وتُحرج حرّيتي..
يا.. كفاكَ رومانسيّة يا صديقَ
الينابيعِ
يا ظلَّ يومٍ بعيدْ.
حزنتُ قليلاً
وحددتُ وعداً مع الموتِ
ذاكَ الشقيْ..!!

ط-

طيورُ القطا لم تكنْ لتطيرَ
فحطّتْ على جسدي المرهقِ.
وثارَ غبارٌ يلفُّ المتاهاتِ
يجثو على كتفِ الطيرِ حيناً
تطامنَ من بطنِ أرضَ الحجازِ
إلى بُعد شوقينِ عن جلّقِ.

ي-

يموتُ..؟!
-يقول اليمانونَ من ركْبِ ليلى
فينفرجُ السادةُ السامعونَ.
وتصعدُ كلُّ النساءِ.
إلى حافةٍ في شعابِ اليبابْ.
يلاعبنَ بالنردِ سُمْرَ الصِّحابْ.
والعذابْ.
يناديني: لا تَمُتْ!
وكنتُ دخلتُ الفراغَ اللذيذَ
ورحتُ أضمُّ صحاباً
مضَوا من زمانٍ
وما كنتُ أحلم أنْ نلتقيْ.
وحينَ التقينا
تبعثرَ صوتيْ
ولوّحتُ للعالمِ الأخْرقِ.!!

❑❑❑

حُبٌّ منْ نوعٍ آخر

شعر: محمّد إبراهيم عيّاش

. 1 .

شرفةً للهوادجِ
كان المساءُ،
وظّلاً خفيفاً،
وعاشقةً بيْنَ ثلجٍ ونارْ
ويجيءُ الرّبيع،
ويدفن في رئتيهِ الشّتاء
ويجمع بين اشتياقٍ ولحْنٍ،
عصافير ضلَّتْ،
ويودعها كرمةً منْ نداءٍ
وعشّاً تدلّى
على غصن داليةٍ
في الهواءْ.
نكتمُ العشْقَ،
نخفيهِ تحت جفون العذارى،
ونزرعُ في الصّدرِ
حلو الكلامِ
ونحصدهُ...
همسةً مِنْ حنانٍ
وحلمة شهْدٍ
تغطّتْ بثوبٍ
منَ الكبرياءْ.

. 2 .

هو الحبُّ...
تقرعهُ النّظراتُ،
وتنشرُ منهُ
نسيم التّعاطُفِ،
تُدنيهِ مِنْ ضوئها الذهبيِّ
وتقرَبُ مِنْ سرجهِ...
تعتليهِ،
وتجعلهُ..
قُبلةً مشتهاةْ.
وحائرةٌ....
لسْتُ أدري؟!

لأنَّ المسافة تدنو إليَّ
وعندي ربيعٌ،
وعندي حروفٌ،
وأَلْحَظُ قبل اقترابيَ منها
نزوحَ الكلامِ،
وكنت أعوم على الماءِ،
في نظراتي مولِّدُ عِشْقٍ،
وفاتنةٌ
مِنْ أريج المكانْ.

. 3 .

هو الحبُّ
يكشف عَنْ وجْهِ مَنْ سلكوهُ
ويعطفُ
قبل ارتداد المعاني
تجلّي الحروف على شفةٍ
أينَعَتْ بَعْدَ أنْ
زاحمتْها الثِّمارُ،
بطولِ النَّهارِ
وتمّوز يسْتأجر الشَّمسَ
قبل القطافِ،
ويعلن بدء المواسِمِ يعلِنُ؛
أنَّ النِّساءَ اجتمعْنَ،
وأنَّ طيورَ البراري
تواكِبُ
زحْفَ النِّساءْ.

***

❑❑❑

قصيدتان

شعر: محمد خالد الخضر

جاسوسة

تقتلني...
تلك التي كانت تحب الياسمين.
إستقطرت عطري خلافاً للأغاني والصراخ.
ماكرة في ليلنا.
تغير الدنيا وتعطي نجمتي للاحتراق.
تنتابني
والياسمين في يديها قطّعته من ربيعي أو ربيع الصامتين.
تذوب حولي..
مثل أشباح البحار.
تعطي لنهديها عبيراً كاشتهاءات البراري في السحر.
ثم ترد النار عني.. أطمئن في احتراقي، أنتهي من شفتي.
شنقاً إلى ما لا أرى.
أعطي بياناتي وأصحو بانتهاء الليل مسلوب الشقاء.
قاتلة تلك التي كانت تحب الياسمين.
تنتابني ليلاً إذا حل السكون.
ساحرة أشهى نساء الكون أشهى من دمائي عندما..
يمتصه الثعبان في وقت ارتقائي للسماء.
يغمرني دبيب ذل خادع.
حين اعتراني ذلك المخزون في لفافة التبع اللذيذ.
كانت تزيد الجرعة الحمقاء حتى مهجتي.
حتى تراني ساقطاً بين اعترافي والسكون.
كانت إذا جاء النهار تختفي.
فلا أراها أسأل الأطيار والأشجار والأنهار عنها لا تجيب.
كأنني في ورطة العمر المريب.
فتشت عنها لم أجدها، انتهى تبغي وثارت نوبة الإدمان في دمّي.
ضيعتها، ساءلت عنها كل أصحاب الزقاق.
وكل أنواع الرفاق.

حتى اكتشفت أنني سلمتها ما تبتغي فسافرت وهاجرت.
فكيف تأخذ النساء.
ما نحتوي من كبرياء.
في باقة من ياسمين.

حارس يعري نفسه

هذا هو الشرف المؤجج بالنهار.
كسرته من نصفه.
الشامخ الجبار صار مهدماً
تحت النفايات العميقة وانتظار البؤس فوق مفاصل الدرب السحيق.
عريتها خمسين بعد أمانتي
كم مرة
أقسمت للباقين إني لا أخون على عهودي والنوافذ علمتني أن...
أغازل ابنةَ الجيران، وهي جميلة جداً، فأذهب من مكاني كلما ذهب الرفاقُ..
أضمها،
وأعود في وضح النهار مع العفونة أزرع الدنيا شعاراً..
خلف أغنية المدائن والنقاء.
أنا حارس كل المواجع في دمي حتى الرداء.
تلك النوافذ علمتني أن أرد إلى الصبية شوقها،
وأعبئ الأمل المرابض بالعيوب وأنكر الأشياء قاطبة وأبتدئ العطاء.
كل الذي تلقاه من شرف الخطابة والفصاحة كذبة...
مني أعبئها سُخاماً، ثم أمنحها غطاء.
هذا أنا عار على بلدي
فأرديني قتيلاً عندما يأتي اللقاء.
إن كنت تملك ذرة من نخوة
أغرس حسامك في ضميري عندما يأتي اللقاء.

عالم القصة

❑❑

❑❑

سيارة رؤوف

قصة : د.أحمد زيّاد محبّك

وأخيراً.. باع رؤوف سيارته.

لم يكن بيعها سهلاً، أحس أنه فقد جزءاً من ذاته، ولكن إذا بقيت فقد يفقد ذاته كلها.

عاتبه الجميع ولاموه، بل سخروا منه، وعنفوه، حتى زوجته وأولاده، وربما كان هؤلاء أقسى عليه من سواهم، انهال عليه الجميع مثل دبابير النحل، وهو ساكن هادئ صامت لا يتكلم، هذه هي قناعته، فقد باعها، وانتهى الأمر، فليقولوا ما شاؤوا، وليفعلوا ما شاؤوا، ليتهموه بالعجز أو الخوف أو التخلف، فليقولوا ما شاؤوا، هذه هي قناعته وانتهى الأمر.

قالت له زوجته: "أنت عدوّ الحضارة"، وقالت له ابنته مها: "أنت أغضبت خطيبي، مع أنه لم يطلب منك المستحيل، وجعلته يطير من يدي، وأخّرت زواجي إلى ما شاء الله"، وقال له ولده أمجد: "أنت حرمتنا نزهات العطل، وزيارات الأهل".

قال في سرِّه: "لا، لست عدو الحضارة، ولا الآلة، أنتم تعرفون جميعاً، وترون بأعينكم، بيتنا لا ينقصه شيء من الآلات والأدوات الكهربائية والأتوماتيكية والإلكترونية، من الغسالة إلى الجلاية إلى الميكرويف فالحاسوب والهاتف النقال، ولم أطيّر سميراً ولا غيره، ولكنه مراوغ، من موقف صغير تبين كذبه، ماذا أقول لكم؟"...

أصبح رؤوف في نظر الجميع متهماً، لم يبق إلا أن يعتقل ويرمى في سجن انفرادي، لو ارتكب جريمة لأشفق عليه الجميع ولزاروه في السجن، على كل حال هو الآن في سجن آخر، محاط بسياج من كلماتهم وأنظارهم، وإن كان يظن أنه سيمتلك حريته عندما يبيع السيارة.

هو يعلم أن الجيران يرمقونه من وراء النافذة، ويسخرون منه، وهم يرونه ماضياً على قدميه في الصباح إلى عمله، تمنى لو أنه يسكن في الريف، ولكن حتى الريف تلوث بالسيارات مثل المدينة.

ماذا يفعل؟ أصبح مثل قطعة خشب نخرة، دقت فيها عشرات المسامير.

على كل حال هو لم يهرب بثمن السيارة، ولم يضعه في حساب له بالمصرف، ولم يشتر به شيئاً، ولم ينفق منه قرشاً، وضعه في الخزانة تحت بصر زوجته وتصرفها، لم يقفل عليه، ولم يحجره، قال لها: "غداً ينال أمجد الشهادة الثانوية، حلمي أن يدرس الطب، قد لا يحصل على مجموع جيد، فنرسله إلى فرنسة مثلاً ليدرس الطب هناك، وهذه مها تخرجت من المعهد التجاري ولم نجد لها أي عمل، وغداً تخطب فنحتاج إلى شراء جهاز لها، أو قد يكون خطيبها فقيراً فنساعده على شراء بيت متواضع".

لم يكن يملك حجة واضحة لبيع السيارة، ولا يستطيع أن يقدم لهم تفسيراً مقنعاً، هو نفسه يحب السيارة، وقد وجد متعة كبيرة عندما قادها أول مرة بعد بضعة دروس في التدريب، ولم يكن ضد فكرة شرائها، بل كان متحمساً لها،

ويتمنى صادقاً أن تظل بحوزته، ولا يبيعها.

ولكن تغير كل شيء عندما أفاق ذات يوم وسأل عن ولده أمجد، فأجابته زوجته بكل هدوء: "ذهب إلى السوق، ليشتري الخبز"، ردَّ مدهوشاً: "ليس من عادته؟"، وردت الأم: "أنا شجعته، ليريحك"، صمت قليلاً ثم أضاف: "ولكن، أنا الأحبّ إلى قلبي أن يقعد وراء طاولته ويقرأ درساً، لا أريد أن يريحني فيضيع وقته، ولا تنسي أن لديه السنة امتحان شهادة ثانوية، وعليه أن يحرز مجموعاً جيداً:"ردّت: أعرف، ولن يتأخرّ".

وارتدى ثيابه على عجل، ثم قال لها: "أنا سألحق به بالسيارة، وأعيده إلى البيت"، اعترضت سبيله قائلة: "لا، لا تكلف نفسك عناء، الآن سيرجع"، وأجابها:"أي عناء هذا؟، ولماذا اشترينا السيارة؟"، قالت: السيارة أخذها أمجد".

صعق رؤوف، صاح غاضباً ربما أول مرة: "أمجد لا يحمل رخصة قيادة، ولا يعرف القيادة!"، وردّت الأم هذه المرة بهدوء:"ليس هناك أي مشكلة، أنت تعرف أن دوريات شرطة المرور لا تبدأ إلا بعد السابعة، ليس هناك أي دورية ولا شرطي، بعد ذلك أنا أعطيته مبلغاً كافياً، ويستطيع أن يدبر أموره"، قال: لها والغصة تخنقه: "أنت تريدين تعليمه المخالفة والرشوة"، وردت بهدوء: "لا مخالفة، ولا رشوة، هذه هي الأمور المعروفة الآن، والمعروف عرفاً كالمشروع شرعاً".

بلع ريقه وسكت، لا جدوى من الحوار.

ولم يكن يعلم أن أمجد تدرّب على قيادة السيارة، وحصل على رخصة قيادة في الأيام العشرين التي غابها رؤوف عن البيت موفداً إلى السويد، ولم تشأ زوجته أن تخبره أنها هي التي دبرت ذلك كله، وأنها كانت تعطيه مفتاح السيارة ليتدرب عليها في ساعات الفجر الباكر قبل أن يسافر إلى السويد.

والأسوأ من ذلك كله أنه حدث زميله في المؤسسة عن الموضوع، فأجابه: "ليس هناك أي مشكلة، أنا شخصياً لو كان عندي سيارة لأعطيت مفاتيحها لولدي ليذهب بها حيث يشاء، لن أحرمه منها حتى لو لم يكن معه رخصة قيادة، وبعد ذلك هل تظن أن الرخصة هي كل شيء؟

ولماذا تأخذ الأمور دائماً بجدية؟ صدقني أنت غلطان".

وفي المقهى، حدّث صديقاً له عن مشكلة أخرى فأجابه:"أنت عقّدت الأمور، ليس هنالك أي مشكلة، امرأة في الطريق أشارت لك، إما أن تكون شريفة ومضطرة فتوصلها بسيارتك إلى حيث تريد، وإما أن تكون غير ذلك فتأخذها أنت إلى حيث تريد وتنال منها ما تشتهي، لماذا إذن عندك سيارة؟ أنا لو كان عندي سيارة لكنت فعلت الأعاجيب". نظر في عيني صديقه وهو يحتسي القهوة، سمع صوته يحدث نفسه: "لعل رؤوف دخل في مرحلة العجز، مع أنه لم يبلغ الخمسين، أمره عجيب".

"أعتقد أمام ذاتي أني لست مخطئاً، وهم في الواقع ليسوا على خطأ، معادلة صعبة ليس من السهل حلها، مثل قطارين يندفع كل منهما نحو الآخر، ولكن لماذا هناك في الغرب حلّوا المعادلة؟ بل لماذا هي غير موجودة عندهم في الأساس، إذا بقيت على هذه الحال من التفكير فسوف أجن، ليس حلاً نهائياً بيعها، ومع ذلك بعتها". هكذا كان يكلم نفسه.

ولعل أكثر ما كان يسيئه إطلاق الأبواق، كان يطل من الشرفة في الفندق على شارع فرعي ضيق، فرأى سيارة مركونة على جانب الرصيف يحاول سائقها الخروج بها من صف من السيارات المركونة مثلها، وكان بطيء الحركة، فقطع الطريق على السيارات القادمة من ورائه، واستغرق الأمر بضع دقائق، واصطفت وراء السيارة أكثر من عشر سيارات، تنتظر، ولم ترسل أي سيارة بوقها، ولم تزعق، ولم يطل أي سائق من النافذة ليلعن أو يشتم، لم يكن ذلك حلماً بل كان واقعاً رآه في السويد، أما هنا فلو حصل شيء من مثل هذا لعلا زعيق السيارات، ولسمعت الصراخ والسباب والشتائم، هناك لا أحد يستخدم الزمور، أما هنا ففي كل سيارة ركبت عشرات الزمامير، الجهير والزاعق والصارخ والصافر، وإرسالها نوع من التسلية، تستخدم مع الفجر لمناداة صديق في الدور الرابع، أو للإعلان عن الوصول، ولا بد عند إشارة المرور من فحيح

الأبواق.

وحدث مرة أحد أصدقائه عن استيائه من الذين يتجاوزون عن يمين السيارة، فأجابه: "ولماذا لا تعد ذلك نوعاً من المرونة والذكاء؟"، ومرة كان يضع حزام الأمان، فمرّت بجواره سيارة أجرة، وقال له سائقها صارخاً بسخرية:" هل تظن نفسك في باريس؟ نحن هنا حتى في السفر لا نستعمله"، ولشد ما كان استياؤه كبيراً عندما أراد ذات يوم شراء مقبض لبدال السرعة، إذ قدم له البائع مقبضاً علق فيه جرس نحاسي له جلجلة خشنة، فقال له مستنكراً: "هذا مما يعلق في رقاب البغال ولاسيما بغل الطاحون"، فرد البائع بكل عفوية:"نعم نفسه، والآن هو الشائع استخدامه، ولن تجد في السوق مقبضاً لبدال السرعة، من غير هذا الجرس"، ولما رأى البائع حيرته وتردده:"قال له هذا يذكرك بأيام العربة الحنطور، هذا نسميه تراث أو كما يقولون فولكلور، أنت خذه وجربه، إذا لم يعجبك فاخلعه، ولكن صدقني هو المطلوب".

وحدث مرة زوجته بهدوء، قال لها: "أنا متفق معك، السيارة ضرورية، ولكن نصف راتبي يذهب ثمناً للوقود، والتصليحات"، أجابته: "اتركها لي وأنا أنفق عليها من راتبي"، صمت، أحس بمسمار صدئ يدق في عنقه، أدرك أن أي جواب لن ينفع شيئاً، مادامت طريقة التفكير على هذا الشكل.

وفي ليلة رأس السنة دعت زوجته إخوتها وزوجاتهم وأخواتها وأزواجهن ولفيفاً من الأقارب إلى سهرة في البيت، وأقسمت عليهم ألا يأتي أحد إلا بالسيارة التي اشتراها رؤوف، وكان عليه أن يحضرهم جميعاً من بيوتهم وأن يعيدهم جميعاً إلى بيوتهم، ولم ينته الأمر، عند هذا الحد، فقد تورط رؤوف وحدثهم في أثناء السهرة عن شرطي المرور الذي يأبى إلا أن يسجل في حقه مخالفة كل صباح، وكأنه يبثهم ألمه، فما كان منهم إلا أن أخذوه بالسخرية واللوم والتقريع، وهم يؤكدون خطأه وينصحون له أن يرضيه كل يوم بمبلغ بسيط كي يكف أذاه عنه، وحين استنكر الأمر سخروا منه واتهموه بالتخلف وعدم القدرة على مجاراة العصر، وغدا هو والسيارة موضوع السهرة كلها، حتى إن أحدهم قال له: "إذا لم تكن قادراً على أن تركب السيارة فما عليك إلا أن تبيعها، أو تعطيها لابنك"، وقد أجابه بعفوية:"أنا قادر، الحمد لله على ركوبها وقيادتها بشرف"، فما كان منهم إلا أن انفجروا جميعاً في ضحك متواصل لم يعرف له نهاية، أحس كأنه محور تدور حوله الأشياء كلها، شعر بالغثيان.

في تلك الليلة نبغت في رأسه فكرة بيعها، ولم يكن قد مضى على شرائها أكثر من ستة أشهر، وقبل أن يوقع على عقد البيع في مكتب السمسار قال للمشتري:"أنصح لك ألا تمر بها عند الدوار الشرقي، قرب بيتي، فهناك شرطي كلّما رآها أبى إلاّ أن يسجل بها مخالفة، صدقني أنا ما بعتها إلا لأجله، كنت أتمنى لو أني كنت مخالفاً، لكن يشهد الله كان يسجل المخالفة هكذا ظلماً وعدواناً، لأني لم أدفع له رشوة"، ضحك المشتري، وهو يوقع على العقد وقال له:"اطمئن، سأمر بها أمامه، وأمام غيره في الدوار الشرقي والغربي، وسأخالف، ولن يسجّل أحد أي مخالفة"، انطلق من مكتب السمسار مثل طائر أفلت من سجنه، ودّ لو يعدو على الرصيف، لو يطير، لو يحلق، شعر بالنسمات الصيفية تحمله مثل فراشة.

في اليوم الذي علمت فيه الأسرة ببيع السيارة قالت مها لأمها: "زيارة أبي إلى السويد عقدته، رجع وليس في رأسه إلا الحديث عن السيارات والنظام والنظافة وإشارات المرور، قال: هم وحدهم يليق بهم أن يقودوا سيارة، الشوارع كأنها موسيقا هادئة، هناك ممرات خاصة للدراجات، وأخرى لسيارات الإسعاف، ولكل سرعة ممر خاص، لا أحد يتجاوزه، عشرون يوماً ما رأيت فيها شرطي مرور، أبنية خاصة ذات طوابق لوقوف السيارات، فيها مواقف خاصة بسيارات المعاقين، هكذا كان يتكلم ويشرح بألم، ليت المؤسسة ما أوفدته إلى السويد، ولا رأى السويد"، وردّت الأم، "أنت لا تعرفين، والدك، وهو في الصغر كان كل شيء عنده بنظام وترتيب، ولا يجوز مخالفة أي شيء، ولو مقدار شعرة، هكذا أمّه ربته، أنت لا تعرفينها، هي حدثتني عنه، وكانت تباهي بذلك، ابني لا يكذب، ابني لا يسرق، كأن الناس كلهم لصوص، أنا قاسيت معها الأهوال، الله يرحمها، كل شيء يجب أن يكون في مكانه بدقة، لا أعرف ماذا أحكي لك، هو وحيدها، وكانت تعنى به أشد العناية، على كل حال، الآن أصبح والدك أكثر ليونة، آه لو رأيته قبل عشرين سنة"،

وسألت مها ضاحكة:"إذن كيف أحببته، أنت نفسك قلت إنك تزوجته عن حب؟!".. وتردّ الأم: "نعم، كان هذا قبل عشرين سنة، أو أكثر، لا، ليس أكثر، بل أقل من عشرين، كان والدك الأول على دفعته في قسم الهندسة الإلكترونية، وكنت معه في القسم نفسه، كان يسبقني بسنة واحدة، كان الأذكى والأكثر أناقة، أعجبتني ملاحظته الدقيقة للأمور، والأهم أعجبني إعجابه هو بي، على كل حال الآن ليس وقت هذا الحديث".

وبعد أن وضع سمير الخاتم في إصبع مها، بأسبوع تقريباً أو عشرة أيام، كان يزورهم فيها كل يوم، ،إذا هو يقول له: "عمي، سأخرج أنا ومها في جولة"، ولم يجب رؤوف بشيء، ويتابع سمير قائلاً: "سيارتي عند البخاخ، أرجو أن تسمح لنا بأخذ سيارتك"، واعتذر إليه رؤوف، فخرج ولم يعد.

حيثما سار يحس بالمشكلة، مثل غمامة سوداء تطارده، السيارة غابت، ولم يغب شبحها، حضورها، لعنة، وغيابها لعنة.

لم يجد سوى الآذن في المؤسسة، باح له بما في نفسه، ومثل دواء مرّ تجرّع كلامه، ولكنه شعر بعده بالانتعاش، قال له: "أستاذ رؤوف، أنت مهندس كبير، ومكانتك في المؤسسة محفوظة، ولكنك لا أعرف ماذا أقول؟ هل أنت من الريف؟"، فردّ: "لا، أنا من المدينة، فيها ولدت وفيها نشأت"، قال الآذن معلِّقاً: "ولكنك تحمل روح قروي بسيط طيب لم تفسده المدينة، كأن روحك روح طفل صغير"، وصمت هنيهة ثم أضاف:

"ولكن صدّقني أستاذ رؤوف، أنا أعاملك لا كما أعامل الآخرين، قهوتك خاصة، وفنجانك متميز، أولئك يدققون معي في الحساب، ولكنك سمح وكريم، وأنا أعرف كيف أعامل كل واحد بما يستحق"، ويصمت، ويظل رؤوف صامتاً، ويتكلم الآذن: "ولكن، اعذرني، إذا قلت لك أيضاً: سوف تتعب كثيراً، لأن الواقع مختلف".

"أعرف ذلك، ولكن لا أستطيع أن أتغير"، هكذا قال رؤوف في سرِّه.

وعادت الغمامة تحيط به من كل جانب.

مناقير نسر جارح تنهش في خاصرته، يدفعه فينقض عليه، نهض، لم يصدق أنه حلم، سكاكين باردة تحزّ، نصال لاهبة كالنار تخز، ودّ لو يقضم الحديد، علّ الألم يسكن، ببرود، قال الطبيب:"رمال صغيرة تحرّكت في الكلية، بسبب البرد"، وأعطاه مسكناً فنام.

في صباح آخر، استيقظ، سأل عن ولده أمجد، أجابته زوجته: "ذهب إلى السوق باكراً ليشتري لنا حلوى"، حدّق فيها ثم سألها مدهوشاً:"ليس من عادته؟ وبعد ذلك ما المناسبة؟"، أجابته بفرح غامر: "اشترى سيارة جديدة".

❑❑❑

ترنيمة الوداع

قصة: عوض سعود عوض

منذ الصباح، وأم أحمد على غير عادتها خائفة. هي وسط الحلبة وحيدة، الحضور يصفق والموسيقا الصاخبة تدوي في أسماعها. تبدو رائعة، تدبك وتلف بجسدها أمام الموجودين، الذين بهرتهم براعتها، لدرجة أنهم صفقوا وهتفوا باسمها.. بسملت، رأت نفسها وحيدة، أبو محمد والأطفال ينام. أغمضت عينيها وتابعت محاولة الوصول إلى نهاية المشهد. كلهم التفوا حولها.

لم يسبق للناس أن فعلوا ذلك! تكاد تجن، بل ربما جنت. دققت النظر بمن حولها، فلم تر أحداً، مع أنهم يحدثونها. تساءلت بينها وبين ذاتها إن كان هذا وقت الرقص؟! كيف تفسر ذلك. إذا قالت لا أحد موجود. هاهم كثر كالجراد. كلهم موجودون وغائبون في الوقت ذاته. هي ذاتها رقصت ولم ترقص! بل الأكثر من ذلك التشجيع والحماسة التي تدفعها للاستمرار، في الوقت الذي لا ترى أحداً منهم!

صباحاً مشطت شعرها، بيديها فركت خديها، لفت دورات على غير عادتها أمام المرآة. صفق لها زوجها، اقترب منها، وقال:

. أنت جميلة، يا أنيسة وحدتي وعذابي. كل مافيك يوحي أنك رائعة!

. ما هذا يا أبا محمد؟!...

شعت ابتسامتها نوراً وهي تسمع تعليقه:

. أنت امرأة لطيفة ومهذبة، وماذا أريد أكثر من ذلك؟!..

خجلت من ذاتها، من مديح زوجها، ما مر بها هذا الصباح استنهض عزيمتها، أبو محمد أحس بمرحها. لم يتركها قبل أن أسمعها بضع كلمات، حلت على فؤادها بلسماً. كلمات تأملتها أعادت إليها ورودها ورياحينها، علقت بشيء من الدلال:

. ألم تشعر أننا كبرنا؟!

. بل ما زلنا في عمر الأطفال.. أنت اليوم أبهى من أي يوم آخر، أنت عروس!..

. سأبخر البيت وأرشه عطراً، وأفاجئك بأشياء جميلة!...

وكانت في ذاك الصباح ألقة كيوم خطوبتها، مكتملة الأنوثة وهو مكتمل الأناقة والرجولة. كل شيء يغني. ترنيمة يطلقها، كلماته تسري في شرايينها. أمواج من وضع أزاهير البيارات تنفذ إلى صدرها. تحس بالطمأنينة، بالمستقبل المشرق. أسلمت كفها لكفه، ندى الصباح يقبلهما. العصافير تزقزق، تتطاير من فنن إلى آخر، نبع الحب فاض. الشباب يستعيد فتوته. كما تطرب لغزله ولمساته التي تفيض أنساً!

بشيء من الريبة رددت:

. أليس كل شيء رائعاً؟!

استغربت كيف تقلب الحياة صفحة الفرح! كيف تقفر الدرب! وتغور الينابيع والمياه! وكيف نكأ الجرح الذي كاد يندمل! ينهض الفرح يشعل نيران الحزن. الرياح تلملم بقايا رعونتها ورقصها وغنائها، بقايا أنوار الفجر، تعاقبها على لحظات المرح، تلطم السهول وتحيل خضرتها إلى يباس. كل شيء فانٍ، السحب تسافر ولا لهفة لديها، تسرح في محطات لم ترتدها المزن الهاربة تحيل ريقها إلى جمرة، يجتاحها العطش، أيقظت مابين الأرض والسماء من تناويح وبكاء، في الأفق دخان ونيران يسورها شريط داكن، لم تتصور أنها معنية بذلك.

كان عليها ألا ترقص وتفرح. أحست ببرودة جسدها وذواء روحها، هل تخبر جيرانها ما قاله أبو محمد قبل مغادرته؟.. أتحدثهم عن الأطياف التي مرت بها؟! حائرة لا تدري إن كان عليها أن تفتح النوافذ أم تغلقها؟! ما فعلته أولا، قامت بمسح أي أثر للفرح على وجهها. غسلته لتطرد فوح العطر. أحضرت ثوبها الأسود الذي تمنت أن يبلى. أذابت الفيضانات الكحل. أحسّت أنَّ الأرض تدور بسرعة. لم تعهدها بهذه السرعة. هل تنوي الاقتراب من الشمس؟ أم الالتجاء إلى مجرة أخرى؟ طمأنت نفسها أن ما مر بها مسألة طبيعية. من يظن عكس ذلك ليشرب كأس الحنظل الذي تجرعته. سيفقد صوابه. سيحس ليس فقط بدوران الأرض، بل ببشاعة المتفرجين، حلبة الرقص تحولت إلى ميدان سباق، أطلق فيه الرصاص المطاطي والعادي واليورانيوم المنضب و... وهاهم يرقصون. لماذا تركت صغيرها يذهب في هذا اليوم الذي أحسته فريداً في أفراحه؟ لماذا لم ترد عنه الموت؟!

الآن أحسَّت بوحدتها، أبو محمد في المستشفى وصغيرها طار يغرد مع الطيور. يطل من علٍ يناغيها. صدرها يطبق على قلبها. غارت ينابيع الفرح، غارت أمواج البحر. أسلمت صدرها للسعال، ويعينها لفيضانات في غير أوانها. أحسَّت بصمت الأشجار وذبول الورود ونعيق الغربان. أين تدفن رأسها؟ ومن يمسح دمعتها؟ من يناديها يمَّا؟!

لم تصدق ما رأته على الشاشة الصغيرة، يستحيل أن يكون ابنها، مع أنه يشبهه، لن تسمح لشيء أن يفسد فرحتها، حتى مجيء الجارات ووجوههن عابسة، وحديثهن الغريب وسؤالهن الدائم عن محمد. يحملن آلاماً كبيرة، لم تجد أي تفسير لها. حتى عندما أعدن السؤال مرات أجابت بلهفة:

. إنه هنا!

. ناداه!

بيدها لطمت جبينها وقالت:

. إنه مع أبيه منذ ساعة!..

نظرن إليها، دهشن لصمتها البليغ وحديثها الرصين، طمأنت النسوة أن الطفل يشبه ابنها! توافد الجيران وأهل غزة على بيتها، يسألونها وهي تبعد أي خطر... دوّى صوت سيارة إسعاف، أصوات رجال يثرثرون يقرؤون الفاتحة، يعلن أحدهم بمبكرات الصوت عن موت ابنها.

هل جنوا؟!

فتحت الخزانة، هذه ملابسه، رائحته، تتشممها، كتبه، وظيفته التي تنتظره، الرسمة الأخيرة التي رسمها وعلقها على الحائط، يحاول اللحاق بها أنى ذهبت. أمامها، وخلفها، في حضنها وعلى ظهرها. إنه أمامها مابه لا يقفز ولا يشاغب. نادته. تتلمس وجهه تتحسس شفتيه، تنحني وتقبله، تحسُّ بيديه تطوقانها، بقبلاته، بضحكاته... تعود ثانية للمس جسده. تشعر هذه المرة كم هو بارد! تدقق بملامح وجهه، تكلمه، مابه لا يبادلها الحديث والقبل، ما للدنيا أظلمت؟حتى الشوارع فقدت بهجتها وصخبها.

أين ضحكاته ومرحه؟!

ما زالت أسيرة الحزن، الذي جعلها ذابلة، تورّمت عيناها. فقد بياضهما نصاعته، أفق توشح بالأصيل، الآلام تستوطن جسدها، ترقب دروب الغيم، تغسل قتامتها. يبدو نهارها ليلاً بلا أقمار ولا نجوم. سرحت في الأفق. السماء لوحة لأطفال عانقوا السحب. تتناثر بواكير قصائدهم، دواوين عشق، كلماتها ذرات التراب، وروحها الورود والأشجار والينابيع والفضاء. ترفرف أرواحهم، هل ستظل هائمة؟!.. من سيرسل طائراته الورقية إلى حدود الغيم؟!

أفاقت من شرودها، لا شيء سوى الدخان والأتربة. النيران تستجر دمعتها الحارقة. تشعر بلهيب يكوي مقلتيها وخديها، غير قادرة على تصديق ما حصل.تصيح:

. محمد لم يمت!

قبل ساعة كانت ضحكته ترن في أرجاء البيت. غير ثيابه والسرور يدغدغه، لم تتصور أن مشواره إلى السوق سيكون الأخير. أحسّت بانقباض في صدرها، وألم في معدتها، ووخزة في قلبها، أتمنعه من الذهاب، ماذا تقول له. وبماذا تبرر حتى تبقيه إلى جانبها؟! كيف تمنعه وهي ترى مرحه، يمسك يد أبيه. اقتربت منه وضمته. نظرت إلى عينيه السوداوين وقالت:

. لا تتأخر!

لم يتأخر. عاد بأسرع مما توقعت. زوجها الذي قد يخفف مصابها راقد في المستشفى. مصاب برصاصات في عموده الفقري. كيف ستنام وهما بعيدان عنها؟!..

. آه.. أيتها الحياة. ما أبشعك وما أقساك!

راقبت خروجهما والطريق الذي سلكاه بعيداً عن المظاهرات، لم يتوقعا انتشار الصهاينة في الشوارع كافة. تفاجأا. لم تعد ممكنة عودتهما. الرصاص يحاصرهما. شد الأب صغيره، طار به إلى جانب سور عله يحميهما. اقتربا من كتلة أسمنتية، واختبأا خلفها. رصاصات على بعد شبر حرثت الأرض ونثرت التراب. اقترب من أبيه. ودَّ لو يدخل إلى جوفه. لو يخبئه في عروة بنطاله. بدت علائم الخوف على وجهه وحركاته.

يتتالى الرصاص. يشعر الأب أنهما مستهدفان. ماذا يفعل وهو لا يحمل سلاحاً. وجود طفله جعله مكتوف اليدين. يشعر بقلبه يخفق. يكاد يفر من بين أضلاعه. يهمس. يربت. لم تنفع محاولاته مع الرصاص. بيديه ضم صغيره. ما زال يأمل بنجاته. غير قادر على تصديق أن استغاثته ستكون الأخيرة. وأنه لن يستنجد به بعد الآن. بعد أن أغمض عينيه وتكوم كالوردة.

السماء تمطر أوحالها. يغرق الضياء، يلتهم الغبار آخر نور. يحاول أن يضم ابنه. أن يقبله. مابه لا يرد؟! جسده تخشب وفمه فاغر ومناظر الهلع منطبعة على محياه. رصاصات أخرى يتلوها سيل من الأرجوان. تلوّى الأب بدمائه، أيعقل أن طفله مات، أم هي إغفاءة؟ لم يصدق أن روحه صعدت. كيف يصدق وهو أمامه؟! ربما يفيق بعد دقائق. حرك أطرافه، تحسسه للمرة الأخيرة والجراح تمزقه.

شعر ببرودة جسده. ارتمى فوقه فأصابته رصاصات أخر.

أظلمت الدنيا في عيني أمه. كيف تودعه. أتصدق أنها لن تراه؟! تأملت وجهه الصارخ المحتفظ بخوفه واستنجاده. الدموع تجمدت في مقلتيها. صوتها يرتجف ويتهدج بالنشيج، تأملت الموجودين، شعرت بمودتهم. إنهم أهل حارتها ورفاق ابنها، ووجوه تراها للمرة الأولى. الجميع ينتظرون... بعينين ذابلتين كلهن أمل قالت:

. هيا يا أصدقاء أبي محمد وجيرانه. هيا يا أهل الحي. هيا يا رفاق محمد. خذوه حيث تشاؤون، محمد صار ملكاً للوطن. ازرعوه في الأرض عله يهبها الخصب والحياة.

قالت ذلك وهمت أن تزغرد. خرجت حشرجات ودموع. عشرات النسوة فهمن ما أ رادت. زغردن للشهيد. اثنتان اقتربتا، وساعدتاها على النهوض والسير خلف الجنازة.

أبدت الطيور عروضاً جميلة، وغناء مدهوشاً. ترانيم حزينة ومفرحة في الوقت ذاته، تطير مقتربة ومبتعدة. ترفرف فوق النعش وتحته. وظلت هكذا حتى أفرد لها المشيعون مكاناً، أسراب تحمله على أجنحتها وأخرى ترتفع به... الجموع ترقب المشهد الرائع، وهي أكثر حماسة على الاستمرار بالانتفاضة.

❑❑❑

الأشباح

قصة: محمود حسن

كانت ليلة فريدة

هبّت ريح ثم سكنت، كانت النجوم في أبعادها المديدة تنسكب كقطرات من فضة، مددت يدي أتلمّس وهج المرأة، انقلبت إلى الجانب الآخر

–هل أنتِ نائمة..؟

–نعم.

–هل رأيتِ الليل..؟

–كلاّ.

–إنه فيض من نور.

التزمت الصمت. ثم أطلقت تنهيدة عميقة. تمتمت بشفتيها وحرّكت كفيها كمن يتخلّص من عبء ثقيل.

–أتدرين بماذا أفكّر...؟

كلا.

–لي رغبة في الخروج.

–نعم...؟

–لي رغبة في الخروج.

–هل جننت..؟ حرّكت كتفيها مرتين أو ثلاثاً واستسلمت للنوم مستلقية على بطنها ورأسها في الوسادة. الغرفة باردة، الهواء بارد، النوافذ باردة. الجدران باردة، المياه باردة، السرير، المقاعد، الضوء، كل شيء بارد.

دفنت رأسي في جسدها ونمت. كان ذلك في مطلع الصباح، في الساعة التي يتقارب بها الأزواج، بعضهم من بعض وهم بين اليقظة والنوم، فيستدفئون وتأخذهم رقّة حتى لا يدركون أن الشمس قد أشرقت، وأن وميضاً أخضر يملأ النوافذ، في تلك اللحظة، وفي المدى البعيد، المدى بين النوم والحلم انفتح الحلم نافذة وخرجت إلى الليل، وكان الليل مُهراً بألفي جناح، أسرجته وطار في الخضرة، انفتحت الخضرة، أشجاراً ولوزاً و أقماراً، وحقولاً من ألق.

ثم اختفت النجوم وانبثق النور الأخضر ينسكب كوشاح يغطي وجه الأرض.

كانت بيوت الطين الرمادية تُمحى من عيني، وتولد مكانها مدن وبحار ووجوه بلون بياض الشمس، الفلاحون والعمال، يسيرون قدماً، بعضهم في مواجهة الشمال وبعضهم في مواجهة الجنوب، والجميع ينظرون نحو السماء، أسراب الطيور، عن يميني وعن يساري، لها أجنحة تحمل رائحة الجبال، وأخرى رائحة السهول والأودية، النهار يتفتّح كوردة جورية. ومُهري يهشل، والأرض من تحتي تنتظم كأمواج على سطح البحر. ولأنّ طائر الفرح يجفل عند أول منعطف، فكأنما حطني على جسر كبير وطار.

فقلت لنفسي سأخلع صدئات أبواب قلبي وأقيس خطواتي على هذه الأرض وليس معي ما أخاف عليه. فنفضت الغبار عن قدمي وعبرت الجسر، نحو غابة كبيرة تمتد كجناح طير أسطوري، ثم رأيت عند مدخل الغابة صبية وكأنها تنتظرني، صبية من أميرات كسرى أنوشروان، الشعر، ضفائر من سنابل القمح، الوجه، قطفة من شفق أحمر، الأذنان من زهر الزنابق. العينان من مرج أخضر، الشفتان محتقنتان بالدم، النهدان، نافران ممتلئان بالأحلام والشمس، ترتدي تنورة شفافة تنفتح عند الوركين لتكشف عن فخذين لهما ركبتان مستديرتان وممتلئتان كرأس طفل وليد. اقتربت ابتعدت ومشت عبر طريق إلى داخل الغاب، ثم رأيت وكأنها تشير لي أن أتبعها، فلم أرَ في ذلك إهانة، جدّي، كان تابعاً، وأبي تَبِعَ جدّي، وأنا تَبِعتُ أبي وجدّي، فلماذا لا أتبع أميرة من أميرات شهرزاد..؟ أُسرع فتسرع أبطئ فتبطئ، والمسافة بيني وبينها، لا تطول ولا تقصر، أشواك الدّيس تتشبث بثيابي وتشدّني نحو الوراء، العقارب والأفاعي تتسلُّ من بين قدمي وأنا ما عدت أرى شيئاً إلاّ من تلك الفتحة التي تضيء رُحى الوركين وهما يهتزّان أمامي. وكلّما حانت منها التفاتة، أهتف سلاماً أيها الحب، يا ملح الأرض جنية..؟ فلتكن، جدّتي، كانت تؤكد أن الجن أنبلُ من بني البشر، إذا أسأت إليها، أساءت لك، وإذا أحسنت لها أحسنت لك، فالجن لا يعرف الغدر أو الخيانة، حواء..؟ إذاً أنا في الجنة، وأنا الذي سمّيتُ الزيت عسلاً والبصل تفاحاً وخوخاً، فما حاجتي إلى التفاح..؟ لكن الذي أفكر به، هو الإصرار على هذه المسافة بيني وبينها، فهل تخبئ خدعة من خدع هذا الزمان..؟

وأيُّ خدعة ستؤدي إلى شقاء وطغيان أكثر مما نحن به..؟

أي جهنّم يموت الإنسان فيها قهراً وجوعاً أكثر ممّا هو على سطح هذه الأرض..؟ لكنّ الأيام قد علمتنا أن الخدع قد تنوّعت، ويجب الاحتراس.وقفتُ وتظاهرت بعدم الاهتمام بها. وقفت في مواجهتي تماماً وساقها خارج التنورة، فكّرت أن أستمر في اللعبة، لكنها حرنت والفخذ البلوريّة تشع لهباً يُحرقني. لا أذكر كيف وصلت إليها وأخذتها بين ذراعي، أذكر فقط أن المرأة كانت تقول لي: ألم أقل لك: إني نائمة..؟

-2-

انقلبت إلى الجانب الآخر وآثرت النوم في رقاد عمق. في الحلم، رأيت شبحاً ملتفاً بالسواد يدخل من ثقب في الباب، حملني وطار، ثم رأيت وكأنما أعطاني عصاً وتركني في قلب غابة كبيرة.

/قيل إن العصا شقّت البحر ذات يوم، وإنها تحولت إلى حية تسعى، وقيل إن جدّي كان بعصاه يخرج الماء من الأرض الموات، وقيل في الحكايا، إن إبراهيم بن حسن الحوراني الذي كانت أمه الشمطة وخاله المقدم معروف، أنشأ بعصاه مملكة وسعها السموات والأرض،وقيل: إن قابيل كان أول من بجّ رأس أخيه بالعصا ثم كان لها هذا الدور الكبير في المنجم البشري/ أنا لم أكن قديساً ولم تكن أمي الشّمطة، ولا خالي المقدم معروف، لي ساعدان أعتزّ بهما.

ساعدان علمتهما الأرض أن يكونا قويين. من وراء الأشجار يتصاعد ضباب السهول والأودية، والشمس تصنع أقواس قزح كاذبة، ليس فيها من الألوان غير الأحمر والأزرق، ومن تحت هذه الأقواس التي يغلّفها الضباب، طريق واحدة.. تمتد بعيداً.. بعيداً في مستنقع من الظلال والأشجار. وما كان أفقاً.. كانت عجينة من رمل وتراب، تناهى إلى سمعي حشرجة مختنقة في جسد الأرض، وأنيناً مكتوماً وأصوات استغاثة، ثم رأيت الحشرات والحيوانات الصغيرة، تخرج

من مخابئها خائفة مذعورة، ولكل مخلوق إبليسه الخاص، وكأن حرباً قائمة في هذه الغابة، في الأعالي، كل شيء هادئ، المعركة تدور في الأسفل، وأنا في قلب هذه المعركة، وإبليسي، قد يكون خلفي أو بجانبي أو في كل هذه الغابة التي تلتفّ من حولي كأفعى بألف رأس وألف ناب، خرج الخوف من قمقمه كعمود دخان أسود، قلت لنفسي: أنا الفلاح الذي ضرب بمحراثه شعاب الأرض، قتلت مئات الأفاعي وآلاف العقارب. قدري أن لا أسمن أمام المعالف وأنا ليس مجنوناً ولا عاقلاً، ليس قديساً ولا شيطاناً، ليس حراً ولا عبداً

أنا ذلك كله معاً، سأبدأ معركتي في هذه الغابة،وهتفت أيها الجسد، يا جسدي أيها العقل، يا عقلي، أيتها الحواس، يا حواسي، أنتم الآن في امتحان، ولا خيار، فأما الانتصار أو تكونوا طعاماً للوحوش، الغابة استحالت إلى تمرّد كوني، وأنا في قلب هذه الظاهرة الكونية، ومع أني ما جئت إليك بإرادتي أيتها الغابة، مع ذلك قبلت التحدي، وأنا وحدي سأواجه يوم القيامة، الرمادي يزرق، والأزرق يغمقّ والسماء كقبة كهف عاتم، الريح تفتّح وتلتفّ مليئة بالأشكال والصور التي تتدحرج كسيل منهمر، صور وأشكال، بعضها على شكل الأفاعي، وبعضها على شكل الذئاب، بعضها، الجسد، جسد إنسان، الذراعان، الساقان، القدمان الصدر والبطن، يغطيهما شعر أسود كشعر الماعز، أما الرأس طويل كرأس التمساح. كانت جدتي تسمي هذا الوحش – وحش الوحوش – يتغذّى بالدم. يهاجم البيوت المنفردة، يطبق فكيه على الأعناق يمتصُّ الدم، ثم يترك الجثة للوحوش. هذه الوحوش بدأت هجومها وجهاً لوجه أما الوحوش الأخرى، منهم من يخبّئ نفسه خلف وحش كبير، ومنهم من ينقض من الظل أو من بين الشجيرات الصغيرة، وكانت القرود من فوقنا تقفز فرحة، على أغصان الأشجار، امتلأ الهواء برائحة الدم، ورائحة الجيف المتفسخة. اختفت الألوان والكتل والأحجام، والغابة تحولت إلى وحوش.

/قيل كان جدي يشير بعصاه إلى الضبع فتهرب. تلك العصا – إذا صدقوا – ماتت مع جدي. من يصدق أنه لو اجتمع قد يسو العالم جميعاً، هل يستطيعون ردَّ وحش مفترس..؟/

أأصرخ..؟ مستحيل أنا الذي قبلت التحدّي، ويجب أن أنجو بإرادتي.

أو أموت.. الموت..؟ نعم الموت، هو الحقيقة التي نعرفها وندخرها لتكون آخر تجربة لنا. فلماذا لا تكون الآن..؟

عشت كثيراً وفرحت قليلاً أو بكيت كثيراً كثيراً، وما بقي من حياتي لن يكون سوى تكرار ممل، وما لم أفعله قط أني لم أمت، فلماذا لا أموت..؟

لكن.. أموت هكذا..؟ وهذا الجسد الذي عقدت اتفاقاً معه على المقاومة والصمود، والذي وقف معي في الحرِّ والبرد، كل هذه السنين والشهور على الخبز المغمس بالتعب، أقدمه مائدة شهية للوحوش.. وكل هذه الأشجار تموت واقفة..؟ انبثق من داخلي، الرعب الأكبر وقوة الحياة الأعظم وقبضت على العصا، ثم تذكرت جدتي التي قالت ذات مرة:

/إذا كنت في سفر وهبط عليك الليل فجأة أو عندما تشعر بالخوف، أشعل ناراً لأن النار تخيف الوحوش/

فأضرمت النار في الغابة، ومن قلب النار، رأيت جيشاً يخرج بالمعاول والرفوش ومن قلب المعركة.. سمعت صوتاً يقول: قم يا رجل إنك تختنق.

❑❑❑

لحظة دفء واحدة

.. تكفي

قصة: وفاء عزيز أوغلي

لم تنم (حلوة) من الليل إلا بضع ساعات.. أقلقها التفكير،والخوف، واللهفة، وصوت المطر المنهمر على المدينة الغافية.

فتحت عينيها، ونظرت إلى زوجها ياسين النائم إلى جانبها. لكزته، فتنحنح، وعاد ليغط في نوم عميق.

قامت، وخرجت من الغرفة تتلمس موطئ قدميها في الظلمة نحو المطبخ. وضعت إبريق الشاي على النار، وأخرجت الخبز، ولفت لياسين عروسه الزعتر.

عادت إلى غرفتها بها، وبكأس كبيرة من الشاي المحلى. فتحت الضوء والشباك، ونادت ياسين.

أحكم ياسين وضع الغطاء على وجهه، وكامل جسده متقياً الهواء البارد المحمل برذاذ المطر حيناً، ونتف الثلج حيناً آخر،ولم يجب، فهو يريد الاستمرار في نوم قد لا يحصل عليه بعد اليوم إن رُفض طلب النقل الذي تحلم به حلوته...

تردد.. الشاي أصبح بارداً يا ياسين.

صوتها في أذنيه.. قم يا ياسين لابد أن تنهي عملك قبل الذهاب إلى المحافظة.. اليوم يوم خير كما ترى مطر، وثلج. خير يا رب.

تقول.. ملابسك يجب أن تظل نظيفة حين تدخل إلى المحافظة، ملابس عمال النظافة في مناطق الأغنياء يجب أن تكون نظيفة مثل شوارعهم.

صوتها ينخر طبلة أذنه.. ياسين.. ياسين..ياسين...

بعد نصف ساعة كان ياسين مثل عامود الكهرباء واقفاً أمامها وهو في كامل لباسه (الأفرول) البرتقالي، وفوقه السترة الشتوية، وقد تناول عروسة الزعتر، وشرب الشاي، وتهيأ للانصراف، لكنه ظل يتناول الأوامر والنواهي، والتعليمات حتى اجتاز الباب الخارجي للبيت.

أخذ نفساً عميقاً.. تنحنح، ثم رفع رأسه للسماء متلقياً رذاذ المطر،وردد براحة (يا رب) متجهاً نحو مركز جمع

عربات القمامة ليمضي بعدها إلى المحافظة حيث تقرير المصير.

مع عدم الموافقة.. مع عدم الـ مـ وا فـ قـ ـة.. لماذا يا إلهي؟ أول طلب أطلبه من الحياة يرفض؟؟ كيف أعود إلى بيتي؟ كيف أقابل حلوة؟ ماذا أقول لا؟ أأكذب عليها؟؟

أخذ ياسين يتأمل الورقة بذهول، هو لم يتوقع القبول فكل من سألهم من زملاء المهنة قالوا له (لن يقبل طلبك. لمهنتنا أنظمة وقوانين، وطلبك مخالف لها لا تتعب نفسك) لكنه تمنى لو يحدث أي شيء خارق يجعلهم يوافقون. أراد معجزة توفر عليه تأنيب حلوة له.. ماذا يفعل الآن..؟

هي لا تعرف القراءة، لكنها ستعرف، فبقاؤه في مكان عمله سيجعلها تعلم، وتحزن، وتندب حظها العاثر الذي ابتلاها بأب لم يتركها تتعلم لتحيا حياة أفضل، وزوج خامل لا يسعى من أجلها.

ولن تتذكر في ثورة غضبها أنه فعل ما طلبت منه، لكن المحافظ بقوانينه الصارمة هو الذي رفض، ووالدها لم يكن السبب في عدم تعليمها وإخوتها الكثر بل الفقر، وقلة اهتمامها بالدراسة، وكرهها لقيود المدرسة. وكانت سنوات تعليمها الإلزامي تمضيها كل سنة بسنتين حتى تزوجت أول من تقدم لخطبتها وكان ياسين.

اختاروها له، واعتقدوا أنهم قد جلبوا له نعمة سيظل يشكر الله ويشكرهم عليها مدى عمره.

الورقة المشؤومة بكلماتها القليلة مازالت في يده يحملق في الأحرف، ويعيد القراءة لعله أخطأ بقراءته الأولى فهو بالكاد يفك الخط، لكن الموظف قرأها له أيضاً.. (إذا الطلب مرفوض.. مرفوض. لن أنقل من الطبالة حتى أتقاعد. هي المكان الوحيد المسموح أن أعمل به، ولتفعل حلوة بنفسها وبي ما تشاء).

مشى ياسين بضع خطوات بعد أن طوى الورقة ووضعها في جيب (الأفرول) الذي ما زال نظيفاً كما خرج به من البيت، لأنه، وخوفاً من حلوة لم يعمل.. لم ينظف الشارع المخصص له، فكيف يحافظ على نظافة لباسه والشوارع كلها أوساخ، إضافة إلى أن المطر جعل التراب وحلاً وطيناً.

تلمس بيده موضع الورقة في جيبه وفكر.. (سأعطيها لحلوة، وهي تفعل بها ما تشاء.. تعطيها لمن تشاء ليقرأها لها، وإن أرادت تتعلم القراءة، وتقرأ بنفسها كي تصدق.. أنا لا ذنب لي).

تذكر ياسين عربته الواقفة بجانب الرصيف، فعاد بسرعة يجر جسده الضئيل المتعب، ووضع يديه على الماسك الحديدي الذي أعطته أمه قماشة بالية ليغطيه بها اتقاء للبرد، وجرها أمامه متجهاً نحو منطقة عمله، لكن رأسه ظل يغلي، فعودته إلى حلوته بفشله لا يعني خيبة أمل بالنسبة لها وحسب، بل وتحطم مستقبل ومصير، لقد عقدت الآمال الواسعة على نقله إلى إحدى مناطق الأغنياء.

(لا منطقة فقراء ولا منطقة أغنياء الرزق مقدر مقدر، لكن لا توجد قوة على الأرض يمكن أن تجعلها تفهم.. أو تقدر.. أو تقتنع..)

هذه الحلوة التي يحسدونني عليها، ليتهم يعلمون.. قال شهر عسل قال، سنة مضت على زواجنا وما زالوا يقولون لي حظك من السماء يا ياسين، شهر عسلك لم ينته بعد ويدقون بأيديهم على الخشب خوفاً على الحسد.. ليتهم يحسدونني ليتهم..

قالوا إذا لم يأت الولد، والزوجة مثل حلوتك حلوة مرحة ومحبوبة فأنت تغوص في العسل.. يضرب العسل ومن يحبه. لا يدري أحد بمصيبة أحد.

لم يكن مرور سنة على زواج ياسين هو ما جعله يثور على كلامهم،بل لأن السنة مرت كدهر بالنسبة له، وهم لا يشعرون، فالنكد من قبل حلوة بدأ بعد أقل من أسبوع من ليلة الزفاف،ومع أنه يعيش مع أهله في بيت صغير يحتكم هو وزوجته على غرفة واحدة، إلا أن المشاكل كانت بينهما وحسب، حتى إن أمه التي لا تسكت على الضيم – وكان من

الممكن لو علمت أن تجعل حياة كنتها جحيماً لم تدري بأي شيء بل وتحب حلوة حبها لابنتها، فحلوة هذه مع أنها لم تبلغ السابعة عشرة من عمرها بعد إلا أنها قادرة على فعل ما لا تستطيعه المحنكات، فهي تضحك على حماتها بكلامها الرقيق وابتسامتها الدائمة ولهفتها عليها، والإنسان ضعيف تأسره المعاملة الحسنة.

(تتعب قلبي وعقلي حين نكون وحدنا بإلحاحها، وطلباتها، وسيطرتها، وتدللني حين نكون بينهم وتناديني ياسو.. ياسين الزبال صار ياسو. ياسو يا ناس).

سار والمطر ينهمر دون توقف همهم بغضب (يخرب بيتك يا ياسين بالع الموس على الحدين.. وساكت)

مشى بجسد أنهكه السهر، ونكد الزوجة اللجوج، وصوتها الذي لم يغادر أذنيه إياك أن تعود دون أخذ الموافقة.. (لابد من النقل. لن تتحسن حياتنا إلا إذا انتقلت، طالما تعمل في مناطق الفقراء فلن تحصل منهم إلا على الرمل والحصى، وستظل مثلهم فقيراً، أما أحياء الأغنياء ففضلاتهم ملآى بالأشياء الثمينة. يرمون أغراضهم وهي مازالت في أول عمرها، وقد يسقط في أكياسهم دون انتباه سوار ذهبي، أو خاتم ماسي،وعطاياهم في المناسبات والأعياد مجزية).

الهواء شديد محمّل بذرات الثلج حيناً وحيناً بالمطر سار ياسين والأفكار تقهره.. (كيف أعود إليها دون موافقة؟! أأعود لأقابل المحافظ؟ وهل يقابلني؟ من أنا حتى يتنازل ويقبل أن يراني؟! ومع هذا هم قالوا إنه القانون الذي لا كلام بعده. أي لا أمل من المحاولة.

يا رب ماذا أفعل؟ حلوة تنتظر. أتمنى أن أستطيع تحقيق أمنيتها، لكن العين بصيرة واليد قصيرة).

جلس على الرصيف وإلى جواره عربته.. فكر (إن جاء المفتش اليوم سيحسم أجر اليوم فتصبح المصيبة مصيبتين. كيف كنت سأعمل في طقس كله مطر، ووحل، وأقذار وهي تريد أن أحتفظ بثيابي نظيفة؟ جبارة هذه المرأة لا ترحم ولا تدع رحمة الله تنزل. ما الحل الآن؟ جسمي متعب في الليل أرق الخوف، وحين غفوت أتت هي وجعلتني أصحو).

مدد ياسين جسده على الرصيف وهو يحملق في العربة فهي (عهدة) إن أضاعها ضاع هو أيضاً، فإما أن يدفع ثمنها وهو لا يملكه، وإما أن يطرد من العمل للإهمال. لذا يجب أن يظل صاحياً، ولابد أن يفكر فيما يجب أن يفعله مع حلوة، وماذا سيقول لها؟ كيف يقنعها أنه ليس السبب؟ وهل ستقتنع؟ وماذا ستفعل به؟

فتح عينيه بإصرار ورأى العربة مازالت جاثية إلى جانبه فوق الرصيف.. (ستمتلئ بماء المطر هذا اليوم بدلاً من أكياس الزبالة،ولكن ليس هذا ما يهم، المهم ما سيحدث لي).

نظر الثلج ينهمر بغزارة.. فكر (هذه أول مرة يسقط هذا العام. خير. خير..خير إن شاء الله).

حدق فوق الثلج، وبجانبه تماماً شيء يتلألأ. فتح عينيه أكثر يا الله خاتم ماسي هذا ما كانت تحلم به حلوة.. ها قد حصلت عليه دون أن أنتقل، سأعطيه لها فتنسى وتتركني أرتاح. أدار وجهه منبهراً بجمال الغطاء الأبيض النقي فلمح قطعة ذهبية مستديرة استدارة القمر في يوم تمامه. قال بصمت: (يا رب عوّضتني.. ورحمتني.. لن تنطق حلوة بكلمة بعد أن أعطيها ما وجدت.. لن تحزن.. ولن تصرخ).

الكون كله يتلألأ جمالاً.. وهيبة.. ورحمة وياسين غاف يتوسد الثلج ويلتحفه، وحلوة تنتظر.. الجمر في قلبها وحدها فلا يدري أحد أن أفراد الأسرة ما ذهب ياسين لأجله منذ الصباح. دوائر الحكومة انتهى دوامها، ودوامه أيضاً.. لكنه لم يعد.

الثلج مازال يندف، والراصد الجوي يقول سيستمر هطول الثلج طوال الليل.. هطول طال انتظاره ويشكر الله.

أم ياسين، وأبوه، وإخوته، وأهل الحارة، والأقرباء في الشوارع يبحثون ويقولون لابد أن عيناً أصابته، كان من الواجب ألا نحدث أحداً عن سعادته..

الجميع يبحثون وهم يتساءلون. يخمنون. يتوقعون وهي صامتة صمت ميت في قبر، وجهها بلا لون، وقلبها يصرخ بعنف متسائلاً.. أين هو؟! هي خائفة عليه وعلى حلمها الذي حمّلته عبء تحقيقه، هي لا تطلب الكثير، لكنها لا تستطيع إلا أن تحلم. هذا الفقر لا تستطيع أن تعيش عمرها كله في ظله، وتقتنع، ومن غير زوجها سيخلصها منه؟ هي حلوة.. حلوة بشهادة الجميع وإن لم تلبس الملابس الجديدة، وتتزين، وتضع الذهب فكيف سيظهر جمالها؟ تريد أن ترى الدنيا جمالها،

والفقر يقهر الجمال ويميت القلب، وزوجها لأنه يحبها وافق على طلباتها كلها.. لم تجبره، فما ذنبها؟!

أين هو؟ ولماذا لم يعد؟ ماذا حدث له؟ليتها تعلم.. ليتها تستطيع إخبارهم فقد يجدونه بسرعة وينتهي هذا الشقاء.

البيت شعلة من نار.. الأم تبكي ولدها الغائب، والأب، والإخوة يغيبون ثم يعودون ليسألوا هل عاد؟

اللهفة في القلوب، والخوف يسكن العيون وهي بينهم صراخها يصم أذنيها وحدها..

ياسين ليتك.. ليتك..

تعود...

❑❑❑

القِصاص

قصة : عمر الحمود

طالعَ عبد الله العنوان، فطارد السطور:
سكن لحظات يستعيد ما سمع!..

ظنّ أنه سينسى، وهاهي كلمات قليلة تنسف كل الظنون، تُكوّم أوجاعه، تُبعثر ما فيه، تغمره بمشاعر شتَّى، تشدّ النفس، وتؤزم الجسد، فيزفر لهيباً وحرائق، يتأجج، يخلق تشكيلاً لعبد الله، يُوقفه أمامه، يجرّده من دفاعاته، يُخضعه إلى محاكمات جعلته يذوب ألماً وحسرةً قبل أن يحزّ الحكم رقبته، يهرع إلى مكان عمله ليطفئ ناراً، ويرمم دماراً...

يعترضه حارس متجهم الوجه، لاحظ تسرعه ولهفته وتوثبه، كان خائفاً أو مطارداً أو محموماً، فطالبه ببطاقة تعريف، ارتبك، ماكان ذلك في حِسْبانه، تحيّر، اهتزت أعصابه، تناثرت أفكاره، يُسعفه وجه أبيه، فعند الملّمات، وحين يخذله الصديق، ويهجره القريب، وتكبر هوة لا سبيل إلى ردمها، يحضر أبوه كعادته متزناً وقوراً، ملتحفاً بالحكمة، وآثار السنين، فيُشعل الأفق بمنافذ عون وغوث، ويقول ((عندما تُسدّ السبل أمامك استعنْ بالمناورة، فالمناورة تضاهي التقدم أحياناً....)).

فضبط أعصابه بصعوبة، ادعى النسيان، واعتذر بتأدب: سأعود غداً...

وتفادى ورطة كادت أن تكشف هويته، وتفضح باطنه، ويفرّ الطير من شباكه.

وصل المقطع الثاني، إحساس مبهم وإدهاش جعلاه يكمل:

((أنت لا تصلح للقنص، قلبك رهيف كقلب فرخ)).

هكذا قال له صحبه في رحلة صيد حين عاد فارغ اليدين، واستنكر ما فعلوه بالزرازير، ونفر من منظرها وهي تتخبط بين الدم والريش وتراب الفلاحة.

ظلَّ هذا التعليق اللاذع يُهيّج زوابع في فضاءات سكينته، يقضّ مضجعه، ويخترق مدارات عصية، تضرم جحيماً، يخلّف فيه إرثاً من الكره واللعنة لأشياء كثيرة.

وفاجأ شيخ الكار بزيارة غير عادية وسؤال غريب: كيف أُمنح قسوة تذيب الحجر؟

مدّ الشيخ شفته السفلى، ورفع حاجبيه، وتريّث في الإجابة، رأى في لهجته تحدياً واندفاعاً جامحاً لوضع حد لعذابه وإشعاراً بالانفجار، فيتركه يستطرد بحرارة: بيّنْ لي الصواب، الجماعة حشتني ببارودٍ مضغوط، ففي حديث رجالها تصريح وتلميح وتحريض.

يصمت الشيخ، إنه يعرف الكثير عنه، فوالده رحل بعد صراعٍ مع الجوع والمرض، وتلبّس والدته مايُوسْوِسُ في صدور الناس، أبرقَتْ، وتزوجت قبل أن يجفّ اللبن في صدرها، قهرت طفولته، وزنزنت أفراحه... احتضنه عمّه، كان

صلباً كالصوان، بخيلاً كالمحل، أقحم في رأسه جذوة الكسب واقتناص الفرص، تخلَّى عنه قبل أن يبزغ الشعر في لحييه، وغضَّ البصر عنه حين صاحب رفاق السوء، حمّله حمْلاً لا يحتمله أقرانه، وحين خطب نظر إليه والد الخطيبة باستصغار، فابنته سليلة عائلة غنية، يُردف مهرها صيغة وسيارة وعمارة.

وتدافعت ألسنة الحي، أثنت على الفتاة، صنّفتها من الحور العين، فتشظّت سعادته، لم يهادن دهره، تحفّز في العمل والمداورة، تلاعب بالأقنعة والألوان، تحصّن بالرمادي، لجأ إلى التجارة والصفقات والعمولات السرّية، عاش الرخاء، ملذَّات ومسرَّات وثروات حتى فاجأ ذاك المنافس في بزَّة التفتيش، أوقعه في شركٍ، اقتطع جزءاً من عمره في السجن، وطبع فواصل ونقاطاً كهربت منحى حياته، وقلبت قناعاته.

وتحدّث الشيخ: املأ الكنائن قبل الرماء، وخذ الدجى، فالدجى كاتم الأخبار.

وخرج مسكوناً بالهواجس، مثقلاً بالوصايا، ملاحقاً بالكوابيس، متوشحاً بالظلمة.

ملأ عبد الله الوجس، وارتفع النبض في صدغيه، ففي القصة يضيق المدى، ويصفر الردى.

أراد قذفها، فصفحة أخرى تجعله يقشعر مستنجداً، ولكن الفضول الصارخ جعله يتمسّك بفصلها الآتي، فداهم البطل، وهو يتضوّر أمام المعمل كذئب مسعور، يراقبه بعيون لا تغفل، ينتظر نهاية الدوام ليستبطن الأمر، ويرى ضالته.

وخرج عبد الله: إنه الهدف.

وضع البطل يده على المسدس، ولولا الحافلة التي حجبت عبد الله عنه لارتكب حماقة أخرى.

وتتبّع سير الحافلة التي حملته بعين صياد يعاين طريدة.

توقّف حين توقفت في حي شعبي، وعن بعد رآه يترجّل، يلج شقة أرضية في بنايةٍ قديمة، فنفث ضيقه، وقال: سيخرج اللعين، ويجدني أمامه، أفتح معه حساباً عسيراً، سأعلمه كيف يأمر الناس بالمعروف وينسى نفسه، سأردّ اعتباري، لن أرجع إلا قاتلاً أو مقتولاً، والموت غطاء من ذهبٍ في حياة تتسرطن فيها الإحباطات والمخاطر.

تودد لأطفالٍ لاهين حول البناية، وببراءة وطيبةٍ أعطوه معلومات مفيدة، فعبد الله هجد في قيلولة، أرهج حمماً من الجنون والتهور، أفرغت رصيده من الصبر والتبصر، فلم يعد يرى أبعد من ليلته، جهّز عدّته، ومخالطة اللصوص في السجن واطلاعه على ابتكاراتهم وحيلهم تسهّل عليه استخدامها.

عاد ليلاً، ولباسه الداكن يزاوج الظلام، ولثامه يخفي ملامح وجهه، والشارع خوى، والمحلات والمنازل أغلقت، ولم يخرج عبد الله.

. حسناً.. سينام مهدوداً، وأباغته كحلمٍ مرعبٍ قبل أن يُبعث الجار، ويُبصر النهار.

ارتعش عبد الله وكفراشةٍ تدور حول الضوء، دارت عيناه حول البطل.

البطل يتربّص، يرتعد، يتحوّل إلى عيونٍ متحركة لا تعرف الوسن وأطراف لا تهاب التعب، يرسم الشقة بمختلف الوضعيات، ليصبّ ذهنه المستعر خطةحامية: سأدق المسمار الأخير في نعشه، سأجعله يبلع الطعم والسنَّارة معاً، ولو حمته زبر من حديد.

وبعد منتصف الليل تأكد من هجوع السهارى، ناهز المدخل، وقبيل وصوله تراجع بضعة أمتار: قد يكون المدخل مفخخاً، أو يكمن خلفه حارس اُلْعُبان لم يذعن للكرى.

ولفّ حول البناء، وجد مكاناً يسهل تسلّقه، تسلقه بخفةٍ وضعته داخل حرم البناء، جثا بين الشجيرات المحاذية للسور، فمصابيح الشارع تُرسل شُهب ضوء تخلخل ظلمة المكان، بدا البناء في عزلةٍ مطلقةٍ وسكونٍ مطبق، فتشجّع، تقدم بوثبات متقطعة، أصدرت نعاله صوتاً، اضطرب، توقف، عضّ على شفته السفلى:

سُحْقاً لي. كيف نسيت هذا الصوت الفضَّاح، بإمكاني وأده بانتعال حذاء قماشي، أو نعل رياضي عداء.

وخطا ببطء متعمّد، بلغ الشقة، أنصت، القفر يصهل في المكان، فاستتسر، أمسك مفكّه الحديدي، أدخله في القفل بحذر، حرّكه، لم يفلح، حاول مرة أخرى مع دفعٍ وجذبٍ، تحرك لسان القفل، انفرج الباب بلا صرير، وتسرّب بصيص ضوء وجل لمصباح تدلّى من سقف الردهة، التفت يمنة ويسرة، فتحة الباب اتسعت لجسده، اندفع مغلقاً الباب وراءه، بهدوء شديد مضى، وهو يجهد ناظريه كي لا يتعثّر بالموجودات أمامه، أدرك باباً، التصق بالجدار، وأعدّ المسدس في وضعية الرامي واقفاً، أدار قبضة الباب، تحرر الباب، لم يكن مقفلاً، واجهته رائحة خمر حادة، ترك الغرفة، وانحرف إلى اليسار، هناك باب آخر، اقترب منه، دفع قبضته مباشرة، نسي نفسه، ذُعر، فُتح الباب، ظهر مافي الغرفة على إضاءةٍ سقيمة، أثاث رث وكتب وملفات انتشرت بفوضى، ذكرته بملّفه، وإخفاقه في مداهنة المفتش.

انتصب شعر رأس عبد الله، وأوجس في نفسه خيفة، توقف عن القراءة، دخّن سيجارة ليجندل دخانها رائحة الخمر في أنفاسه، بدا مبهوراً! الوقائع المروية حاضرة غائبة في الذاكرة، تخلق شلالاً يجرفه إلى هاوية القلق والشك، وتنبش أسراراً مدفونة في صدره.

. أي قلم بصَّار صاغ هذا؟!

. أي عارف كشف حجاباً من الغيب، واطلع على اللوح المحفوظ؟!... أم أنَّهُ الأدب يتقمّص، يتخيّل، يتنبّأ؟!...

تأمَّل برعبٍ جارح: الحذر لا يغلب القدر، الحذر الذي رافقني كظلي، ومع ذلك أفلسَتْ مشاريعي، ولو لم تكن أسماء مستعارة لقادتني إلى التهلكة... بدلّت البيت مراراً بعد خروج التاجر ووعيده وانضمامه إلى جماعةٍ تضمُّ السُّرَّاق والظُلاَّم والناقمين على زمنٍ لم ينصفهم، أكثرت من الاحتياطات، وهاجس الموت، يؤرقني، فأتعلّق بالحياة كتابع مستجدٍ ذليل، تبدلت طباعي، هزل جسدي، اجتاحتني الأوهام، هشمتني الظنون، نهشتني الأطياف، فعشت وحيداً كئيباً... ومع التقدم واتساع المدينة وكثرة الدوائر وتعدد الدروب، اعتلَّ حذري، تبلّد تحول إلى لا مبالاة واستسلام قدري، فالموت رصْد لي سواء تمّ بقتل أو على فراش مخملي.

أضنته الأفكار والتقلبات والتراكمات المتوارثة والمكتسبة، أشعل التلفزيون، فيض من المجازر والشجون وقطرات من الرحمة والفرح، أطفأه، والتهب فتيل الضياع والإرهاق دفعة واحدة.

استلقى على السرير محلول القوى، هش الإرادة، تقلّب عشرات المرات، يجلده دوار ونوم متقطع وهذيان ومنغصات وأحلام مبتورة.

وبشراسةٍ يدبّ سم العقارب في عروق البطل، وعلى ضوء مصباح الجيب رأى عناوين الكتب متسائلة، فيترك الغرفة، يتجه إلى اليمين نحو باب موارب، نظر من خلال فرجته، رأى عبد الله نائماً تجاوزه، منفضة سجائر وجهاز تلفزيون وكتاب مفتوح، قلب صفحاته، هاج الانتقام، وجاش الحماس، صوّب المسدس نحو الرأس بكل ما أوتي من عزم، جو ضبابي يفصله عنه، حاول أن يطلق الرصاص، يخامره ضعف، الرؤى أمام عينيه تختلط، تضاءلت صورة عبد الله، تكومت مومياء متعفّنة، غامت، حلّت محلها صور كتب بعناوين مختلفة، ناظرت فوهة المسدس، كبرت، احتلّت المساحة الممتدة بين الفوهة والرأس الغافي، تتوسل، تُنقّب عن ومضة خير في ركام الأحقاد، تستمد من تريثه تفاؤلاً، وتُرجرج طاقة الفعل فيه.

. و لكن ما فعله بي لن يذهب بطلاً، لن أكون برقاً كاذباً.

حرّك يده لتحرك الزناد، كانت يده جلمداً، وأخطبوطاً بألف ذراع يلتفّ عليها، يهرسها تماماً: أيمد القدر لسانه ساخراً من عجزي؟..

مرحوم أنت يا والدي، ثويت في قبرك، وتركتني في دوامة معطوب الذراع.

ويقدم أبوه كما يقدم بين اليقظة والغفوة أحياناً، كان شاحب القسمات باهت النظرات، يعتمر السواد، لم يعره لفتة،

ولم يرد عليه السلام، يفوح منه شذى التحذير والغضب و الملامة، أراد محادثته، أعرض عنه، وابتعد كخيال عابر، فتصدع ثباته، ولم ينقصه سوى الأصفاد.

تمنى أنه في حلم ليفتح عينيه، ويخلع هذا الجثام والابتلاء، ولكن هيهات هيهات...

واضطرم الهويس هادراً: لو قتلت هذا الرجل، أيصلح ما فسد؟ وما فسد كان حصاداً لما زرعته، فالرجل لم يرتكب إثماً أكبر مما ارتكبت، أو يُطعم سحْتاً أكثر مما أُطعمت، ولكن القهقهرى ترجمني بحصى الجبن، وتنبذني الجماعة كبعير أجرب، الجماعة ا لتي تأمر بالمنكر، وتنهى عن المعروف.

ورشقها بألقاب بذيئة، وسدد شتائم واتهامات شملت كل من فيها، ترتخي يده، يقطر جبينه عرقاً: ألا تكفي متاعبي اليومية وخيباتي المتكررة؟...".

ارتد بصره، كلمات الكتاب تنسخ بجسارة ملامحه المترددة، تستفزه، أغمضها بالغلاف، واستعطف القدر: أنا مكروبٌ فلماذا أُكوى بنارٍ تتصاعد من الإحجام والإقدام؟...

وتناهى إلى مسمعه ضجة كنداءٍ مستجيرٍ بعيد...

وعلى تلك الضجة تحرك النائم، احترس البطل في مكانه، فهو الطالب والمطلوب.

انقلب النائم إلى الجنب الآخر، فتح فمه رعباً، وسربله الذهول، فالصفحات اكتملت، واراها الغلاف الأخير، نظر صوب الباب، أظلم وجههُ ألماً، شهق شهقةً، وظلت عيناه مفتوحتين كفكيه، وتدلّت ذراعه اليمنى في الفراغ الحاصل بين الأرض وبطن السرير، تركّز ثقل الجسد على طرف السرير، اختلّ توازنه، فهوى بخبطة مفزعة.

هدأت الضجة، وامتصت الجدران صوت الارتطام، وعاد السكون.

ما حدث شحن البطل ببرودة، دنا من الجسد، وضع فوهة المسدس بين عينيه، لم تطرف العينان، نظرتهما تخرز عينيه، بروق غامضة لمعت في ظلمات نفسه، فأبعد الفوهة، تراجع خطوات، تتقدم البروق يتجه نحو الباب، وبالحذر الذي جاء فيه انسلَّ خارجاً ليبتلعه الظلام.

❑❑❑

المنحدر الشائك

قصة: مريم المري

أخذ يحدق في النجمات الأولى التي بدأت تشع هنا وهناك في فضاء هذه الليلة الأزرق بينما لا يدري أين يمكن أن تمضي به قدماه؟..

كان بإمكانه أن يسخر من كل شيء كعادته فينفجر مقهقهاً في أنفة وكبرياء، إلا أن وخز الذنب الحاد لم ينفك يدمي قلبه.. وأطرق إلى الأرض.. كان يحاول أن يصد هجمة هذا الحزن الوحشي الجارف الذي راح يغزوه دون رحمة، واغرورق بالدموع، لكنه تحامل على نفسه وتابع السير برأس مرفوع، فسارت به قدماه كما سارت من قبل لا تذكر الماضي ولا تقلق للمستقبل لا ترغب بإدراك معنى الحنين الجارف الذي أشعل روحه بغتة بذكرى الأحباب الذين فقدهم..

كان الليل يتوغل فيه فيزداد وحشة وهو لا يزال ماضياً من مكان إلى آخر محاولاً الفرار منها بعيداً.. بعيداً حيث لا ينبثق صوتها القلق الميت:

–ستتزوج

يمعن السير ولكنها تنبثق له من كل مكان.. يتردد صدى كلمتها الأخيرة أينما ذهب في حث الخطا التي تستحيل بين الحين والآخر عدواً، وهرباً، رغبة في الموت أو الجنون..

حين تزوجها أبوه شعر بوحشة غامرة،وتمنى وهو طفل لو يكبر فجأة فيهجر البيت، كان حزنه على أمه الراحلة في داخله يهده.. يفجره في ثورة صامتة، فمن هي هذه المرأة التي استولت على أبيه..

إنه يعرفها الآن كما يعرف نفسه.. يفهمها ويقرا أعماقها، كانت تتعطش إلى طفل تربيه، ولكنها لم تنجب أبداً ويوماً فآخر راحت قسوتها نحوه تضعف وتضعف وتتلاشى، في البداية حاولت أن تقاوم ذاك الضعف الذي اعتراها.. كان كبرياؤها يداس والليالي تروح وتجيء وما من فرح.. ما من طفل يحدق فيها ويكبر سواه..

وفجأة خمدت أنفاس أبيه، فجمعهما حزنهما عليه.. راح يسير وحلكة الليل تزداد وهجاً بين الأشجار، وهي بعد ذلك أصرت على البقاء معه.. وشجعته ليكمل تعليمه فاجتاز الثانوية بنجاح ومضى إلى الجامعة، وبدت فرحة بشكل لا يوصف لتفوقه، تحدث كل من تلقاه قائلة:

–محمود ابني.. ابني الذي أفتخر به..

فيفرح هو لما تقول، ويشعر نحوها بعطف عميق خفي مشحون بالحب والأسى..

قالت له قبل شهر:

–أنت تعرف أني أعطيتك عمري..

كانت تتوه في عاصفة حب أعمى وزهد شرس فيه.. ينضح من صوتها المعاتب خوف مرتجف كلما تأخر في سهرة مع الصحاب.. تجلت غيرتها العمياء مؤخراً في طردها للخادمة العجوز، وفي شكها المتنامي والمستشري فيه، وفي إلحاحها المزعج بأن تعرف كل شيء عنه، منذ مدة قالت له وقد أفلت منها زمام انفعالها:

–لا تتركني وحدي أرجوك.. عدني بأن لا تفعل.

وحين هم بتركها بعد ذلك شعر بها ترتجف فتمنى لو لم يتسامرا أبداً وندم على كل تلك الليالي البريئة التي جمعتهما في ألفة وحب، ندم على بقائها معه، غدا العيش في البيت أمراً لا يحتمل..

البارحة دخلت عليه غرفته بوجه حاد التقاطيع وقالت:

–اسمع يا محمود فأنا لم أعد أحتمل وجودك في هذا البيت هيا أغرب عني بعيداً..

وحين هم بالخروج تشبثت بثوبه ورجته أن لا يتركها وحيدة، فسالت الدماء ونزفت بقسوة من قلبه إذ أدرك فجأة بأنه يقف أمام امرأة تفيض جمالاً ووحشة وخوفاً وغربة، وإذا بقلبه يشحب ويموت فجأة:

–بشرى.. أنت لا تزالين شابة.. ابحثي عن.. عن.. أنا لا أصلح لك..

وانتحبت أعماقه مع الليل وقدماه تقتربان من البيت فاضطرمت الدنيا من حوله بوشوشة غامضة، بعد الظهر وجدها في الصالة فألقى قنبلته بقلب ميت وصوت جاد خشن:

–اسمعي يا بشرى.. أنا أريد ان أتزوج.

ثم هرب منها.. صفق الباب وراءه وفر من البيت ومن صوتها الذي شب فجأة وأخذ يلاحقه في كل مكان:

–ستتزوج.

كان يعرف بأنها كانت في انتظاره، وفجأة شج قلبه تأنقها البادي وترحيبها حين دخل، فأطرق في دوامة مشاعر الحب والتوحش وامتلأ قلبه بالوشوشات الغامضة المجنونة..

أقبلت عليه هاشة باشة لكنه سئم أسلوبها المراوغ هذا في الاعتذار.. الاعتذار دون إبداء الأسف إلا أنه أدرك فجأة رغم اضطرام أعماقه المندلعة بالغيظ والتائهة في دوامة القلق والضباب الجارفين: بأنه ليس لأي منهما عزاء في هذه الدنيا إلا في الآخر..

راح الحزن الذي في داخله يهده، يجرف الفرح من قلبه بعيداً ويذيب روحه فتتلاشى كالدخان وهي تندس في حضنه، إنها متشبثة به.. كاد يبكي إذ بزغت له الصورة المضحكة المبكية الجلية: لا يستطيع أن يدعها ترحل عنه.. يشعر بأنه يكاد يموت من الغم..

ونحاها عنه بعيداً بكل ما أوتي من لوعة وحزن، وسارت به قدماه من جديد..

الآن فقط في غرفته الموحشة الظلمة التي سدها بعذر النوم وبتمنياته لها بأن تقضي ليلة سعيدة يمكن أن ينفجر منتحباً بصمت، الآن فقط يدرك حجم ألمه لأنه يتيم..لأنه ضعيف حيال حبه لها.. لأن فراقهما بعد أن غادرهما أباه غدا أمراً مستحيلاً...

.. إلا أن جدران السقف تلاشت فجأة وشع الفضاء بوهج النجوم فتألقت عيناه ودهش، وإذا بروحه تصعد وتصعد فيمضي هو معها وإذا بكل شيء يصغر ويصغر، ويغدو تافهاً وحقيراً كجناح بعوضة وإذا به يدرك أخيراً نفسه وطريقه وقدره، فيقوم من رقدته ويمضي خارجاً من ذلك البيت، ها هي وراءه وهو يعرف ما يريد.. أخيراً يدرك هدفه.

الإمارات العربية المتحدة

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

أغنية الصياد الصغير

رواية...محمد شاكر السبع

آفــاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

الليالي

قراءة في سيرة طه وادي الذّاتيّة

لا فائدة كبيرة، في أثناء تحليل سيرة طه وادي الذَّاتيَّة، من الادّعاء بأنَّ هناك أسساً منهجيَّة مستقرة للسّيرة الذَّاتيَّة، يمكنني قياس سيرة طه وادي إليها، ذلك لأننا ما زلنا نفتقر إلى نظريّة نقديّة خاصّة بهذا الجنس الأدبيّ، شأننا في ذلك شأن الآداب الأجنبيَّة التي تعتقد بأن الأوان لم يحن بعد لصوغ نظريّة دقيقة يمكن الاتّفاق على صحّتها(1)، ولا يعني ذلك، في الوقت نفسه، أن قراءة سيرة طه وادي الذاتيَّة انطباعيَّة لا سند لمحاولتها تفكيك هذه السيرة، وإعادة تركيبها، بل هي قراءة شبه منهجيَّة تملك أفكاراً أقرب إلى التماسك، نابعة من التراكم الكمّي للسِّير الذَّاتيَّة العربيَّة، ومن تحليل نصوصها القديمة والحديثة، والأمل أن ترفد هذه القراءة السِّياق المعرفيّ للسِّير الذاتية العربية بنظرات موضوعيَّة تُعزِّز الاتِّجاه العربيّ إلى اقتراح نظريَّة نقدية ذات أساس فلسفي مقبول.

1 . الحوافز:

ليست هناك سيرة ذاتيّة خالية من حوافز دفعت كاتبها إلى تدوينها، سواء أكانت هذه الحوافز عقلانيّة أم عاطفيّة، وسواء أصرّح كاتب السيرة بهذه الحوافز أم لم يُصرّح بها. فالحوافز دوافع تُؤثِّر في بناء السيرة، وتُحدِّد الاتِّجاه العامّ للسرد فيها، ولم تكن معرفة ذلك بعيدة عن وعي طه وادي عندما كتب (اللّيالي)(2)، وعدَّها (شهادة) موجَّهة إلى ابنه (مؤنس)، قال له فيها: (إن هذه الشهادة . يا بنيّ . صفحة من تاريخ جيل ينتمي إليه أبوك. ولستُ أرضى لكَ، ولا أظنكَ ترضى لنفسك، أن تُبدِّد تُراثاً ورثته، وألا تصون أمانة ائتمنت عليها، فلعلَّ لك في هذه اللّيالي عبرة، تزيدك أملاً في المستقبل، وحرصاً على مواصلة الطريق، حتى تستبين النصح قبل أن يأتي ضحى الغد).(3).

انطلق طه وادي، كما هو واضح، من حافز عقلانيّ صرف، هو أن سيرته الذاتية (شهادة)، على تاريخ الجيل الذي ينتمي إليه. وقد تكفَّل سياق السيرة بتوضيح المراد من تاريخ هذا الجيل، فإذا هو الأحلام التي راودت طه والمجايلين، له، والصعوبات التي واجهتهم في أثناء تلقيهم العلم، والإحباطات والهزائم والأفراح الصغيرة والكبيرة التي عاصروها، ،عانوا منها في وطنهم الصغير وأمتهم العربية، وفي علاقاتهم الشخصية والأسرية والاجتماعية والأكاديمية، إنها شهادة قدَّمها طه وادي انطلاقاً من أنه يُمثِّل جيله؛ أي أن سيرته الذاتية تمثيل رمزيّ لجيل ووطن وأمة، أو هي . بتعبير آخر . حديث عن الذات يعكس العامّ في الوقت نفسه. وهذا يعني أن هناك حافزاً عقلانياً مضمراً هو اعتقاد طه وادي بأن سيرته الذاتية ذات قيمة تاريخية، يصح الاعتماد عليها، بل يجب على ابنه مؤنس انطلاقاً من هذه القيمة ألا يُبدِّد (تراثاً)، ورثه عن أبيه، وأن يصون (الأمانة)، التي ائتمن عليها، فأبوه لم يُخلِّف له مالاً، بل خلَّف له شيئاً أكثر قيمة وأهمية من المال، هو (نضال فرديّ)، تنعكس من خلاله طبيعة حياة الجيل الذي عاصر ثورة يوليو تموز 1952، في طموحاتها وإنجازاتها وانكساراتها، وذاق هزيمة يونيو/ حزيران، 1967، وانتشى بنصر أكتوبر/ تشرين الأول1973، ولاحظ أساليب تغيير المجتمع وتبديل مؤسساته ومفهوماته. إن حياةً شهدت هذه الأحداث الجسام تستحق أن تُدوَّن ليقرأها الآخرون الذين لم يعاصروها، ويتخذوا منها (عبرة)، تزيدهم، كما تزيد مؤنساً، أملاً في المستقبل، وحرصاً على مواصلة الطريق.

إنَّ منح قيمة للحياة الفرديّة التي تعكس الحياة العامة ينمّ في الوقت نفسه على حافز عاطفيّ مضمر هو الغرور، ولكنّ الغرور، هنا، غرور إبداعي إيجابي لأنه حافز من حوافز كتابة السيرة الذاتية. فلولا هذا الغرور بقيمة الحياة الفردية لما كان هناك مسوِّغ لتقديم الشهادة. فمَنْ يشهد يملك المعرفة، ويرى من واجبه أن يُقدِّمها للأبناء حتى تُصبح عبرة لهم وجزءاً من تجربتهم

هناك . في هذه الحال . سؤال يحكم (الليالي)، كما يحكم غيرها من السير الذاتية، هو: هل تنبع قيمة التجربة الفردية من الأحداث المهمة التي مرَّ بها صاحبها، أو تنبع قيمتها من ذاتها وقدرات صاحبها الفنيِّة؟.. أرى من المفيد أن نُغلِّب الإجابة الثانية، ونهمل الإجابة الأولى، فالسيرة الذاتية فنّ أدبيّ تنبع قيمته من قدرة صاحبه الفنية على سرد أحداث حياته، والسرد، كما هو معروف، فنّ يُنتج المتعة الفنية، التي لا يقدر عليها غير الأديب. أما الأحداث المهمة، أو غير المهمة، فهي عوامل خارجية لا قيمة لها بحد ذاتها في السيرة الذاتية، لأن السيرة ليست تاريخاً يُدوِّنه مؤرخ، بل هي فنّ يكتبه أديب. فلا شهرة إنسان ما، ولا الأحداث المهمة التي عاصرها إنسان آخر، كافية لمنح السيرة قيمة، أية قيمة، إذا لم ينهض بالصوغ فنّان يملك أساليب السرد الشائقة المؤثِّرة، وإلاَّ فإن أيَّ إنسان قادر على أن يكتب سيرته الذاتية. ومن ثَمَّ فإن (الشهادة) التي قدَّمها طه وادي في (الليالي) لم تكتسب قيمتها من رصد الأحداث، بل اكتسبت هذه القيمة من طريقة سرد هذه الأحداث. و هذا يعني، أيضاً، أن حوافز الشهادة والقيمة والغرور، حوافز معبِّرة عمّا يملكه طه وادي، شأنها في ذلك شأن الحوافز التي دفعت طه حسين إلى كتابة (الأيام)، ولويس عوض إلى كتابة (أوراق العمر)، ونقولا زيادة إلى كتابة (أيامي)، وإحسان عبَّاس إلى كتابة (غربة الراعي)... ولكنَّ هذه الحوافز، وغيرها مما سأذكره بعد، اكتسبت قيمتها الفنية من قدرات أصحابها الفنية على سرد ما وعوه وصرَّحوا به من حوافز عقلانيِّة، وما استُنبطِ من سيرهم من حوافز عاطفية مضمرة. أي أن الحافز دافع داخلي، يمكن أن يتوافر لدى أي إنسان يرغب في كتابة سيرته الذاتية، ولكنَّ هذا الحافز لا يُنشئ فنَّاً إذا لم يكن صاحبه أديباً قادراً على الإمتاع والتأثير والإقناع. وبهذا وحده تلتقي الحوافزُ الأحداثَ الخارجيةَ في جانبيها العام والخاص.

وعلى الرغم من أن حافزي الشهادة والقيمة العقلانية، وحافز الغرور العاطفي، دوافع فاعلة إلى كتابة (الليالي)، فإنها ليست الدوافع الفاعلة الوحيدة. فنص (الليالي) يشير إلى مجموعة أخرى من الحوافز العقلانية والمضمرة، أسهمت في حث طه وادي على كتابة سيرته الذاتية. أقربها إلينا وأكثرها أهمية ما عبَّرت عنه الفقرة التي ذكرها في خواتيم سيرته، وهي: (لقد كتبتُ كتابي هذا إليك، وبيني وبينك آلاف الأميال، وبحار وصحارى وأرض وسماء، فأنت في بر مصر المحروسة، وأنا في دولة قطر الشقيقة، أعمل معاراً في جامعتها، وأعيش وحيداً رهين الدار والغربة. وقد قاسيت هنا وتعذبت، ودخلت معارك وخصومات، كنت فيها جميعاً صاحب حق وصاحب رأي سليم. وقد حدثت بيني وبين بعض الزملاء واقعة، اكتشفت بعدها أن أكثر العلاقات قائم على دخل، وأن الذين قد تحسبهم من الأنصار لك سرعان ما يكونون أول المهاجرين عنك، وأن أي سر يذاع بعد أول لقاء، وأن كثيراً من المعارف والأصدقاء خصوم وأعداء. فآثرت السلامة، وقلت إن الفتنة قد أقبلت كقطع الليل المظلمة، وإن العاقل من نجا بنفسه من معارك وقضايا لا ناقة له فيها ولا بعير. فألزمت نفسي حدود بيتي، وجلست أستدعي هذه الذكريات البعيدة، قائلاً لنفسي قولة أرددها كثيراً: لا شيء يجعلنا عظماء سوى ألم عظيم. وكنت أستلهم مداد القلم من جمر الألم، وأستمد الفكرة من حرارة الوحدة، وأستنشق عبير الذكرى من سكون الوحشة). (4).

تعج الفقرة السابقة بالحوافز العقلانية الواضحة المحدّدة، وبالحوافز المضمرة التي نتجت عنها، وأسهمت معها في إنتاج (الليالي)، أما الحوافز العقلانية فثلاثة هي: ابتعاد طه وادي عن أسرته المقيمة في مصر، وحياته وحيداً في غربته، ومعاناته الشخصية من زملائه ومعارفه. ولا أظنَّ أن الغربة والوحدة كانتا وحدهما كافيتين لحفز طه إلى كتابة (الليالي).

ذلك لأن (الحنين) الذي نتج عنهما (مؤقت) و(معلَّل)، في الوقت نفسه. فهو (مؤقت)، لأن صاحبه على يقين من أن وجوده في مغتربه غير دائم، و(معلَّل)، لأن صاحبه اختارهُ بنفسه سدَّاً للذريعة الاقتصادية. ولو كان اغتراب طه وادي قسرياً، كما هي حال السياسيين و الملاحقين من بلدانهم، لما كان الحنين مؤقتاً ولا معلَّلاً لديه. ولا أظنّ، أيضاً، أن (المعاناة) في الغربة كافية وحدها لحفز طه وادي إلى كتابة (الليالي)، فالغربة والكربة المصاحبة لها (مشتركتان بين المغتربين). ولكنَّ كربة الغربة تبقى مقبولة لدى المغتربين ما دامت متعلِّقة بشؤون الحياة اليومية وعلاقات العمل ومعرفة معادن الناس. وهذه كلها، الغربة والوحدة والمعاناة، توافرت لدى طه وادي في مغتربه في (الإمارات)، فبدت في نفسه، كما بدت في نفوس المغتربين، عادية غير قابلة للارتقاء إلى مرتبة الحوافز. ثم توافرت هي نفسها لديه في مغتربه في (قطر)، فأثّرت فيه وصارت حوافز منتجة لليالي. فما تعليل ذلك؟

يُخيَّل إليَّ أنَّ هناك تعليلاً مقبولاً نابعاً من طبيعة طه وادي الشخصية. فهو إنسان حسَّاس، أديب فنّان، مسالم ولكنه معتدّ برأيه وكرامته، حنون، مرتبط بزوجته وأولاده، وفي لأمّته وأهله وأصدقائه ووطنه(5). وعندما اغترب، أوَّل مرَّة في الإمارات، لم يواجه تهديداً حقيقياً لهذه الطبيعة التي تُشكِّل هويّته. فقد كان شاباً راغباً في تحسين وضعه المادي، ولذلك تكيَّف مع الغربة والوحدة، وتصدَّى لمن أهان مصر وعبَّر عن رأيه في هذا الحدث. ولم يكن التقويم الذي ساقه في (الليالي)، لحاله في السنة الأولى من الاغتراب، غير تعبير لفظي عن حساسية الأديب وحنين الأب والزوج واستنكار الأكاديمي. قال في هذا التقويم: (شيئاً فشيئاً أحس أنه يعيش في لظى عدة دوائر محكمة: دائرة البعد عن الوطن، ودائرة فراق الأهل، ودائرة البعد عن الأضواء، ودائرة العزلة عن مسيرة الثقافة، ودائرة اكتساب خصومات جديدة، ودائرة الوحدة والعزلة، وأخيراً دائرة الفراغ والغربة. أحس أنه يتشرنق داخل تلك الدوائر المركبة، وأن المال مهما جل شأنه لا يعدل لحظة اكتئاب واغتراب)(6). بل إنها لحظة اكتئاب واغتراب مؤقتة مقبولة، ضخَّمها إحساس الأديب وفجيعة الأكاديمي بسلوك زملائه وحنين الأب والزوج إلى أسرته. وقد زالت هذه اللحظة في السنة الثانية، لأن طه وادي جلب أسرته إلى الإمارات، واعتاد سلوك زملائه في الجامعة، ومن ثَمَّ قوَّم سنة اغترابه الثانية تقويماً مغايراً خالياً من المبالغة الواضحة في تقويمه السنة الأولى. لقد (مضت السنة بغير هموم كبيرة، وشغله وجود الأسرة عن كثير من مشاعر الوحدة والغربة التي طالما عانى منها في السنة الماضية)(7). ولو شكَّلت الوحدة والغربة والمعاناة في السنة الأولى أيَّ تهديد لهويّة طه وادي لما نسيها ولما شُغل عنها في السنة الثانية من اغترابه في الإمارات.

كيف نُعلِّل، إذاً، انتقال غربة طه وادي ووحدته ومعاناته الشخصية إلى مرتبة الحوافز المفضية إلى كتابته سيرته الذاتية (الليالي)، في أثناء اغترابه في قطر؟... أعتقد أن (درجة) الغربة و الوحدة والمعاناة في (قطر)، اختلفت عمَّا كانت عليه في الإمارات. فقد سافر طه وادي إلى الإمارات عام 1977، وهو شاب عمره أربعون سنة، في حين بلغ مرحلة النضج عندما سافر إلى قطر عام1988، وعمره إحدى وخمسون سنة. والنضج عنصر ذو شأن في كتابة السيرة الذاتية، بل إن جورج ماي نصَّ صراحةً على أن الكُتَّاب الغربيين الذين كتبوا سيرهم الذاتية اشتركوا في أنهم كتبوا هذه السير في سنِّ النضج(8). بعد بلوغهم الخمسين(9)، (وما شذَّ عن ذلك فنادر)(10)، كما نصَّ على أن مسوِّغ النضج هنا هو أن الكاتب لا يشعر بالحاجة إلى استحضار مسار حياته، ولا يقدر على ذلك (إلا إذا مرت عليه فترة من الزمن كافية لتمكينه من العكوف على حياته بالدرس)(11)، وثمة عنصر آخر مصاحب للنضج هو (الشهرة)، لأنه لا معنى لأن يكتب إنسان سيرة حياته وهو مغمور لا يعرفه أحد. وعلى الرغم من أن (الشهرة) نسبيّة فإن سياق (الليالي) يشير إلى أن (شهرة) طه وادي الحقيقيّة ذاعت بعد مغادرته الإمارات إلى مصر. فقد انصرف إلى العمل الأكاديمي مشرفاً على طلاب الدراسات العليا(12)، ونشر عدداً من كتبه ومجموعاته القصصية(13)، وشارك في الندوات والمحاضرات ولجان التحكيم، وأسهم في الإذاعة والتلفاز، فأصبح علماً مشهوراً.

كان للنضج والشهرة تأثير سلبي في حياة طه وادي المعيشيّة والأكاديميّة في قطر. فالغربة، هذه المرة، غربة أديب بلغ مرحلة النضج، بل هي غربة أديب مشهور عمق في نفسه حب أسرته، وغدا من الصعوبة عيشه وحيداً في مغتربه، بعيداً عن (الأضواء الأدبيّة)، التي حقّقت أمنياته وأحلامه وخلَّفت فيه نوعاً من الرضا النفسي عن الذات. وقد أُضيفت المعاناة الشخصية إلى الغربة والوحدة، فكانت هذه المرة مؤلمة لأنها هدَّدت هويّته، وغير مقبولة ولا محتملة لأن صاحبها حسّاس مسالم غير قادر على مجابَهتها وهو المعتدُّ برأيه وكرامته. وقد ذكر طه وادي في خطابه لابنه مؤنس نتفاً دالة على ذلك كله. فهو وحيد رهين الدار والغربة، يعاني من معارك وخصومات كان فيها صاحب حق ورأي، ولكنه آثر السلامة لأن العاقل مَنْ نَجا بنفسه بعد إقبال الفتنة كقطع الليل المظلِّمة(14). ولعلَّ ذلك كله خلخل توازنه النفسي، وجعل الغربة والوحدة والمعاناة الشخصية، ومعهما ما سبق ذكره عن الشهادة والقيمة والغرور، تصبح حوافز إلى كتابة سيرته الذاتية، فهذه الكتابة تعني أن يستعيد أحداث حياته؛ أي أن يستعيد كفاحه وعمله الدؤوب اللذين قاداه إلى الشهرة وجعلا لحياته معنى. وفي ذلك راحة لنفسه واطمئنان لأناه بأن هويّته ما زالت سليمة لم يمسسها سوء(15)، رغم التهديد الذي تعرّضت له في مغتربها. وبذلك تصبح الحاجة إلى إعادة التوازن إلى نفس الكاتب، أو هويته المهدَّدة، حافزاً مضمراً إلى كتابة السيرة، كما تصبح السعادة الناشئة عن استعادة هذه الأحداث، وعن الرضا النفس، حافزاً آخر مضمراً إلى كتابة السيرة الذاتية.

وثمة حافز آخر مضمر أشار إليه طه وادي قائلاً: (فألزمتُ نفسي حدود بيتي، وجلست أستدعي هذه الذكريات البعيدة)(16). فقد انسحب من المواجهة، وآثر السلامة، وحبس نفسه في منزله، وراح يستدعي حياته الماضية. وليس هذا

الاستدعاء (الحافز) بالأمر الغريب، فهو الوسيلة الفضلى لإقناع نفسه بأن الترفُّع عن مواجهة أولئك الذين سبّبوا لـه الألم هو الموقف الأخلاقـي السليم، موقف الأديب والأكاديمي الحق، موقف الذي جهد ليصل إلى شهرته وصيته الحسن. وفـي استعادة أحداث حياته الماضية لذَّة، وفـي تقديمها لابنـه مؤنس عبرة. فالتَّذكُّر متعة بحدِّ ذاتـه، ولا تكتمل هذه المتعة، إذا لم يشاركه فيها الآخرون، ولذلك كتبها ليقرأها ابنه ويعدِّها تراثاً لابدَّ من إذاعته في الناس.

تلك، في رأيي، هي الحوافز إلى كتابة (الليالي)، سيرة طه وادي الذاتيَّة. إنها حوافز مركَّبة متنوِّعة، يصعب القول إن أحدها كان له قصب السبق في إنتاج السيرة، سواء أكان عقلانياً، وعاه طـه وادي أم مضمراً نـمَّ سياق السيرة عليه، ولعلَّها ميزة أن تتعدَّد الحوافز إلى كتابة (الليالي)، ولكنَّ الميزة الكبرى تكمن في النص الذي أنتجته هذه الحوافز.

2 . النَّصُّ:

لا يمكن الجزم بالسبب الذي جعل طه وادي يختار كلمة (الليالي) عنواناً لسيرته الذاتية. ولكنَّ هناكَ دلالة عامة علـى نوع من التأثُّر بالعنوان الذي اختاره طه حسين لسيرته الذاتية. فالأيام عند طه حسين صنو الليالي عند طه وادي، ولفظة (صاحبنا) التي استعملها طه حسين في الأيام مشيراً بها إلى نفسه وردت في الليالي غير مرة دالـة علـى طـه وادي ذاتـه(17). وهناك، أيضاً، تصريح بأن طه حسين هو المثل الأعلى لطه وادي (18).

كمـا أن البحـث الأول الـذي كتبـه طـه وادي فـي حياتـه، بعـد دخولـه الجامعـة، دار حـول طـه حسـين، وقضـية الشـعر الجاهلي(19)، ولعلَّ ذلك كلَّه يدلُّ علـى أن (الأيام) كانت قابعة فـي ثقافة طـه وادي، محرِّضة لـه علـى كتابة سيرته كما فعل أستاذه طـه حسين. وربما كان هناك نوع من التشابه بين حوافز السيرتين، إذ كتب طـه حسين (الأيام)، بعد التهديد الذي مسَّ هويّته إثر إصداره كتابه (في الشعر الجاهلي)(20)، وكتب طه وادي الليالي بعد التهديد نفسه لهوّيته في أثناء إقامته في الدوحة. وسواء أكانت (الليالي) متأثرة بالأيام أم لم تكن متأثرة بها، فإن ذلك لا يجاوز اختيار العنوان إلى النص.

2 . 1 : بداية اللّيالي.

إذا كانت السيرة الذاتية سرداً لأحداث حياة صاحبها من بداياتها إلى زمن كتابتها، فإن هياكل السير الذاتية كلها محكومة بالسرد المتدرّج زمنياً من الماضـي إلى الحاضر. ولم يشذّ هيكل (الليالي) عن ذلك، ولكنَّ طـه وادي، شأنه في ذلك شأن كُتَّاب السيرة الذاتية، أخضع الهيكل المقرَّر لطبيعته فجعله معبِّراً عنـه. إذ قسمه سبعة عشر قسماً، لكل قسم عنوان يتفاوت بين الدلالة المباشرة على المضمون، وبين الدلالة المجازية عليه. أول هذه الأقسام (في البدء كانت القرية) دال علـى البدايات الأولـى لحياة طـه وادي فـي قريـة (كفر بـدواي) إحدى قرى الدلتا. وآخرها (أصوات متعدِّدة وعالم واحد) دال علـى الأحداث التـي جرت عـام 1982، وإذا كان القسم الأول يبدأ الحديث عن طـه وعمره ست سنوات؛ أي عام 1943، فإن انتهاء أحداث السيرة عام 1982، يعنـي أن الأقسام السبعة عشر غطت أربعين سنة من حياة طه وادي، ولم تغط خمساً وأربعين سنة كما ذكر طـه نفسه فـي نهايات سيرته(21).

ليست القضية هنا، قضية سهو فـي حساب السنوات التـي غطَّاها السرد السيري، ولكنها قضية بدايات الهيكل نفسه. فهي بدايات غير محدَّدة، لأنها تابعة لما بقي مختزناً في ذاكرة صاحبها عنها. وهذا الأمر يثير سؤالاً مهماً، هو: هل يسرد صاحب السيرة ما بقي مختزناً في ذاكرته عن بدايات حياته الأولى، أو يضيف إليه ما عرفه بعد ذلك عن هذه البدايات؟.. لا أشكُّ في أن الإجابة عن هذا السؤال مرتبطة بتحليل طبيعة الأحداث المسرودة، وهي طبيعة سأتحدَّث عنها لاحقاً، ولكنَّ لها جانباً آخر، متعلِّقاً بهيكل السيرة، هو البداية الغامضـة غير المحدَّدة، تلك البداية المضاءة لنهاية السيرة، وهي نهاية واضحة محدّدة. والأمر الخاص بهذه البدايات يدور حول ما إذا كان المعنـى الحقيقي للسيرة الذاتية هو رصد ما بقيت الذاكرة تحتفظ به من أحداث الطفولة الأولى، أو هو تقديم مجموعة من المعارف عن هذه الطفولة، استمدَّها الكاتب من أسرته بعد ذلك وجعلها بداية لسيرته الذاتية. الواضح أن طـه وادي اختـار الجانبين معاً، فظهرت بداية هيكل سيرته مزيجاً مما بقـي في ذاكرته عن سنوات الحرب العالمية الثانية ودخوله المدرسة أول مرة، ومن معارف أخرى استمدَّها من غيره عن هذه المرحلـة وما سبقها، كالحديث عن تاريخ والده ووالدتـه وإخوتـه وقريتـه ومنزل أسرته، إضافة إلـى ملاحظات هامشيِّة عمَّا لم يتحدّث عنـهُ مما

يتعلّق بالمستشفى ومضيفة العمدة.

وليس عندي تعليل لهذا المزج غير تأثُّر طه وادي غير المباشر بالأسلوب العربي في كتابة (التراجم). فقد حرصت كتب التراجم على أن تُحدِّد ميلاد المترجَم له، وبيئته والظروف العامة المحيطة به، بغية التعريف به، وبيان المؤثرات العامة في تفكيره وسلوكه العلمي. والظن بأن ذلك تسرَّب إلى السيرة الذاتية سليلة (الترجمة)، وابنتها الشرعية في التراث العربي الإسلاميّ، فظن الكُتَّاب أن هيكل سيرهم يجب أن يبدأ بمعارف تضع القارئ في البيئة الأسَرية والاجتماعية، وفي الظروف العامة والخاصة التي أحاطت بصاحب السيرة، لأن ذلك وحده يوضِّح نشأته وطبيعة طفولته الأولى.

ويُخيَّل إليَّ أن طه وادي أخضع بداية (الليالي) لطبيعة معرفته التراثيّة بأسلوب الترجمة، فمزج بين ما احتفظت به ذاكرته عن طفولته الأولى، وما عرفه من الآخرين عن والده، ووالدته، وإخوته وأهله الأدنين، وعن الأحوال الاقتصادية، والاجتماعية، والطبيعية لقريته. وقد قدَّم بذلك حلاً فردياً لمشكلة الغموض الذي يكتنف النقطة التي يبدأ منها الكاتب سرد أحداث السيرة. ولم يكن هذا الحل فردياً خالصاً، لأنه ثمَّ على أن هناك نوعاً من التناص بين الترجمة والسيرة الذاتية، وهو تناص طبيعي في أمة مثل الأمة العربية، لديها تراث ضخم في الترجمة تأثرت به أول الأمر السير الذاتية التي سطّرها العرب قبل العصر الحديث، كما هي حال السير الذاتية التي كتبها ابن سينا وابن خلدون، والشهاب الخفاجي وابن الهيثم وابن الخطيب....، ثم امتدَّ هذا التأثير إلى العرب في القرن العشرين، فبدا واضحاً لدى رضا صافي ونقولا زيادة، وإحسان عبَّاس وكامل حسن المقهور.... بل إنه لم يكن التأثير الوحيد لأسلوب الترجمة في أسلوب السيرة الذاتية، وخصوصاً إذا تذكّرنا حرص كُتَّاب السير الذاتية العرب المعاصرين، ومنهم طه وادي، على سرد أسماء الأساتذة الذين علّموهم وغرسوا فيهم القيم الإيجابية، وعلى ذِكْر عنوانات مؤلّفاتهم، وتواريخ طباعتها، وهو تقليد أصيل في الترجمة العربية من ابن خَلِّكان إلى خير الدِّين الزّركلي.

2 . 2 . أحداث اللّيالي وزمنها..

لا شكَّ في أن عدد صفحات (الليالي)، وهو ست وسبعون وثلاثمائة صفحة، لا يغطي الأحداث التي مرَّت بطه وادي طوال أربعين سنة من حياته، وهذا يعني . بداهةً . أن الأحداث المسرودة منتقاة من الأحداث المعيشة المملوءة بالعادي، والعرضي، والمألوف الذي لا يستحق أن يسرده طه وادي على الآخرين. ولْنقل أيضاً إن اختيار الأحداث لم يكن لدى طه وادي عشوائياً، بل كان عقلانياً. فالحدث المختار لابدَّ من أن يكون دالاً، وإلا فما معنى انتقائه من الأحداث المعيشة؟ والظن، ههنا، أن كُتَّاب السيرة الذاتية لا يتفاضلون بالاختيار العقلاني الدال، بل يتفاضلون في طبيعة هذا الاختيار. وثمة فرضية شائعة خاصة بطبيعة الاختيار، هي أن كُتَّاب السيرة الذاتية يختارون الأحداث الدالة على الصورة الإيجابية التي يرغبون في تقديمها للآخرين، ويخفون الأحداث السلبية التي تسيء إلى هذه الصورة وتجعلها غير مقبولة أخلاقياً في مجتمعهم. وهناك مَنْ يعتقد بأن هذه الخصيصة سمة السيرة الذاتية العربية وحدها، ولكنّه، شأن القائلين بالفرضية، لا يُقدّم بين يدي حكم القيمة الذي أطلقه أدلة نابعة من استقراء السير الذاتية العربية. وعلى الرغم من ذلك فإن الشكوك المنهجية لم تُضعف هذه الفرضية، بل زادتها أواراً ودعت إلى اختبار مصداقيتها في نصوص السيرة الذاتية العربية. ولهذا السبب أرى من المفيد أن نتساءل عن طبيعة الأحداث المختارة في (الليالي).

أعتقد أن طبيعة الأحداث المسرودة في (الليالي) تُعبِّر، في دلالتها العامة، عن طبيعة طه وادي نفسه. فهو، كما يصف نفسه في الليالي، ذو حياء جمّ وخجل شديد، لا يحمل ضغينة للناس(22). كما أنه أكثر ميلاً إلى الصمت والهدوء و الوحدة والحزن والتأمُّل(23). وعشق الوطن(24)، أما رؤيته الكليّة فمحكومة بموقع الأكاديمي الأديب الناقد(25)، وبما سبقت الإشارة إليه من كونه إنساناً حسَّاساً مسالماً حنوناً وفياً معتدّاً برأيه، وقد رغب طه وادي، انطلاقاً من هذه الطبيعة، في أن يجعل (الليالي) شهادة للتاريخ(26)، تاريخ جيل ووطن وأمّة.

ولا تخرج الأحداث المسرودة في (الليالي) عن الترجمة الأمينة لطبيعة صاحبها الشخصية إلا قليلاً، إذ اختار الأحداث الدالة على نموّه وتطوُّر مفهوماته في قريته وفي المنصورة، وعلى طبيعة المجتمع الأسروي والقروي الذي نشأ فيه، دون أن يفصل بين الخاص والعام. ولم تختلف اختياراته حين انتقل إلى الجامعة في القاهرة طالباً، وحين عمل معلماً، بعد تخرُّجهِ، وحين دخل الجامعة مدرِّساً ثم معاراً في الإمارات للتدريس في جامعتها، ففي هذه المراحل كلها أحداث مختارة تُمثِّل جانبي حياة طه وادي

الخاص والعام، بحيث كان ينتقل من سرد حدث خاص إلى سرد حدث عام، موضّحاً أثره وطبيعته، وحرص، بغية تنظيم الأحداث المختارة، على الالتزام بسرد الأحداث ضمن السنوات، ابتداءً من طفولته وانتهاءً بعام 1982، ولعلّه من المفيد أن أشير إلى بعض الملاحظات حول الأحداث المختارة ضمن الضوابط الفنية العامة لسرد الأحداث السيريّة.

أ . مراحل التّغيُّر والنّموّ في الشّخصيّة:

تتّبعت الأحداث المختارة نمّو شخصية طه وادي وتغيُّرها، ابتداء من طفولته في القرية وانتهاء باستقراره في القاهرة أستاذاً أديباً ناقداً معروفاً. وكان التقيُّد بالزمن هو المبدأ النّاظم لتوالي الأحداث المختارة، ولم يكن تطوّر المفهومات الداخليّة أو الصّدى النّفسيّ للأحداث الخارجيّة هو المبدأ المعتمد في سرد الأحداث المختارة للتعبير عن نمّو شخصية طه وادي وتغيُّرها. بل إن قارئ (الليالي) يلاحظ الحرص على ذكر السنوات وعلى الالتزام الصّارم غالباً بسرد الأحداث التي جرت فيها. وإذا دقّقنا في زمن (الليالي)، وهو أربعون سنة كما سبق القول، فإننا سنلاحظ أن هناك خمس سنوات ليس غير (هي: 1954–1959–1974–1976–1977)، لم يأت طه وادي على ذكرها، وأهمل الأحداث الخاصّة بها. وهذا يعني أن السنوات المتبقّية، هي خمسة وثلاثون سنة، ذُكِرت سنة فسنة، وكان ذكرها دليلاً واضحاً على أن طه وادي اختار للحديث عن نمّو شخصيّته وتغيُّرها أسلوب التتبُّع الزمنيّ، ولم يختر لها أسلوب رصد المؤثرات في هذه الشخصية، بما تعنيه المؤثرات من صدى نفسي وعاطفي وفكري في آنٍ معاً.

ومن الواضح أن اعتماد مبدأ توالي الأحداث ضمن السنوات هو الذي دفع (الليالي) إلى اتجاه التأريخ بدلاً من اتجاه التحليل، بحيث بدت السيرة تاريخاً للتغيُّرات الخارجيّة التي طرأت على طه وادي في مراحل حياته، ولم تكن رصداً لانعكاس الأحداث الخارجية في نفسيّته، كما لم تكن عاملاً على معرفة آثارها فيها، مما يُشكِّل شخصيّته على النحو الذي انتهت إليه في مرحلة النضج وزمن كتابة السيرة. ولعل هذا الاتجاه لدى طه وادي نوع من التناص بين أسلوبه في كتابة سيرته وأسلوب المؤرخين العرب القدامى الذين التزموا بسرد الأحداث حسب السنوات، وقدّموا في ذلك كتباً معروفة غير قليلة العدد في التراث العربي، وإن كان الهدف مختلفاً بين كُتَّاب السيرة والمؤرخين.

ولاشكَّ في أن طبيعة السيرة الذاتية تُشجِّع على اختيار الاتجاه التأريخي الخارجي، لأنها محكومة بسرد أحداث الحياة الماضية، أو بسرد الأحداث في زمن وقوعها، مما يجعل الزمن عاملاً رئيساً في بنية أية سيرة ذاتية. والاختلاف بين كُتَّاب السيرة كامن في رؤية هذه الأحداث من الداخل بحيث يخفُّ وَقْعُ الزمن الخارجي الحقيقي في السيرة ويقوى وَقْعُ الزمن النفسي فيها، أو من الخارج حيث يبرز الزمن الخارجي الحقيقي ويقوى أثره في الأحداث الشخصية والعامة. وقد اختار طه وادي رؤية الأحداث من الخارج غالباً، وراح يسردها بعيداً عن انعكاساتها الداخلية وأثرها في نمو شخصيته وتغيُّرها، منسجماً في ذلك مع طبيعته الشخصية الحيية التي تأنف من تعرية دخيلتها أمام الآخرين. أو قُلْ إن الاتجاه الخارجي عبَّر عن طبيعة طه وادي صاحب السيرة، فهو يرتاح لسرد ما لا يخجل منه، ويعزف عن الخوض في الصدى الداخلي للأحداث الخارجية خوفاً من تبعات التعرية. ومن أبرز الأمثلة على ذلك عزوفه عن تحليل الانعكاس الداخلي للحدث الخاص بخطبته (سعديّة)(27)، انتقاماً من رفض زميلته (سميحة) الزواج منه(228)، وهو بعدُ طالب في الجامعة. فقد اكتفى بالتأريخ الخارجي لهذا الحدث، وبالتعليل العام القائل إن الحبَّ قدر، وقد شاء قدره أن يخطب سعدية ابنة السادسة عشرة آنذاك، أما تأثير رفض سميحة في مشاعره العاطفية وفي علاقته بسعدية فلابدَّ من إخفائه طيَّ النفس انطلاقاً من حياء صاحبه وخوفاً من أن تهتزَّ صورته الأكاديمية والأدبية والأسرية. وقد راح، تعويضاً عن هذا الإهمال، يذكر سعدية بالصفات الإيجابية التي تملكها، كما راح يُكرِّر هذه الصفات غير مرة(29)، دون أن ينسى إشارته العجلى إلى رؤية (سميحة) بعد عدة سنوات، وقوله عندئذٍ: (ليتكِ انتظرتِ. إنها لم تتزوّج بعد)(30). بما يضمره هذا القول من ثبات شيء من العاطفة القديمة في نفسه وعدم رغبته في إعلانه.

على أنه من المفيد القول إن طه وادي لم يقف عند الأحداث الشخصية كلها وقفة واحدة، فقد كان يمرُّ ببعض الأحداث مرور الكرام، ويتأنَّى في أثناء حديثه عن بعضها الآخر، وهذا يعني أن التزامه بذكر السنوات لم يصاحبه دائماً تسريع في سرد الأحداث، بل صاحبه أحياناً تبطيء في السرد، وسعي إلى التفصيلات، وجنوح نسبي إلى التأمُّل، وخصوصاً ماكانت له علاقة بطبيعة الجامعة ومستواها العلمي وأثرها وسلوك أساتذتها. وقد أنعم النظر في جامعة القاهرة، ودقّق في كثير من تفصيلات الدراسة فيها، وانتقد سلوك بعض أساتذتها العلمي، كما انتقد جامعات الأقاليم، وبيَّن آثارها السلبية وتدنّي مستوى أساتذتها العلمي.

بل إنه اقترح ما يصلح شأن الجامعة، ويرتقي بمستواها العلمي، ويحفز أساتذتها إلى العطاء، وما إلى ذلك من أمور سأشير إليها ثانية في أثناء الحديث عن موقف طه وادي الانتقادي، مكتفياً هنا بالدلالة على أن سرد الأحداث المتعلقة بها لم تكن سريعاً، بل كان أقرب إلى التحليل والنقد والتفصيل. ولعلَّ الاهتمام بالجامعة من بين الأحداث الشخصية وفَّر لطه وادي فرصة الابتعاد عن الأحداث الشخصية المتعلِّقة بالأحاسيس والعواطف والأتراح والأفراح والهواجس وكلّ ماله صلة بالجانب الإنساني. إضافة إلى أن هذا الحديث يُعزِّز صورته الأكاديمية والوطنية والثقافية، وهو تعزيز قريب من طبيعته تبعاً لارتباطه بشخصيته الاعتبارية العامة، ودلالته على كفاحه و المعوقات التي تغلَّب عليها حتى وصل إلى الشهرة. وأكاد أعتقد أن في (الليالي) قاعدة تخصُّ سرد الأحداث الشخصية، هي: كلّما كان الحدث أقرب إلى النفس والعاطفة بدا موجزاً مكثَّفاً خارجيَّاً. وكلّما كان الحدث أقرب إلى العمل والجانب الأكاديمي اتجه إلى التفصيل والتحليل والنقد. ولا يعني ذلك أن حياة طه وادي خلتْ من الأحاسيس والعواطف، بل يعني أن طبيعته الشخصية أبت أن يخوض في خاص الخاص، وقبلت أن يهتمَّ بعام الخاص إنْ جاز التعبير، حتى إن ذلك وسم مراحل التغيُّر، والنُّمو التي تحدَّث عنها في (الليالي).

بيد أن (الليالي) ضمت الأحداث العامة أيضاً، كثورة يوليو /تموز 1952، والعدوان الثلاثي 1956، وبناء السد العالي 1960، وهزيمة 1967، وحرب أكتوبر/ تشرين الأول 1973، والوحدة بين مصر وسورية 1958، والحرب اليمنية 1963.... ولهذه الأحداث العامة شأن آخر، وإنْ كان المشترك فيها كلها معاصرة طه وادي لها، وإيرادها في موقعها من السنوات التي تحدَّث عنها في (الليالي). ولعلَّ السؤال الخاص بهذه الأحداث هو علاقتها بالسيرة الذاتية، فهي أحداث عامة ليست لطه وادي مشاركة فيها، وإنْ كان معاصراً لها، مما يجعل الحديث عنها تأريخاً لها، ويدفع كاتب السيرة إلى موقع كاتب المذكّرات. وعلى الرغم من أنه ليس هناك اتِّفاق على التمييز الدقيق بين السيرة الذاتية والمذكِّرات(31)، فإن انصراف كاتب السيرة إلى الأحداث الشخصية وكاتب المذكِّرات إلى الأحداث العامة يبدو مقبولاً في التفريق بينهما. ويُخيَّل إليَّ أن جورج ماي كان دقيقاً حين نصَّ على أن السيرة الذاتية سليلة المذكِّرات(32)، وأنها لم تستقلَّ بعدُ ببنية تميّزها تمييزاً دقيقاً مما يلابسها ويختلط بها كالمذكِّرات والرواية.

ومن ثَمَّ لم يكن غريباً أن يشير كاتب المذكِّرات إلى جوانب من حياته الخاصة أحياناً، كما أنه علينا القبول بأن يشير كاتب السيرة الذاتية أحياناً إلى الأحداث العامة شريطة أن يُقيِّد ذلك بقيد واضح محدَّد، هو التعليق على الأحداث العامة، وعدم الاكتفاء بسردها وتوثيقها، والتعليق، كما هو معروف، لا ينهض بغير الرأي الشخصي، وهذا ما فعله طه وادي في (الليالي)، فحديثه عن الوحدة بين مصر وسورية لم يكن تأريخاً لهذه الوحدة، بل كان رأياً فيها معبِّراً عن وجهة نظر صاحبه، وإنْ لم يكن محلَّ اتفاق في الأدبيات، التي حلَّلت هذه الوحدة. كذلك الأمر بالنسبة إلى ثورة يوليو/ تموز 1952، وقائدها جمال عبد الناصر. فالحديث عن هذه الثورة لم يخل من رأي شخصي في الممارسات الخاصة بالأحزاب اليساريّة واليمينيّة على حدّ سواء. قل مثل ذلك في الحرب اليمنية وحرب أكتوبر/ تشرين الأول وهزيمة 1967.... ففي الحديث عن هذه الأحداث العامة شيء غير قليل من التعليق والنقد، وذلك ما ساعد على ألا تبدو هذه الأحداث، وأخواتها السابقات، شاذّة في سياق السرد السيريّ، إضافة إلى أنها أسهمت في توضيح المناخ العام الذي تكوّنت فيه شخصية طه وادي.

ب . الصّدق:

الصّدق في السيرة الذاتية صدق فنّي (33)، شأنه في ذلك شأن الصدق في الأجناس الأدبيّة الأخرى، إنه صدق اختيار الأحداث الدالة، لأن الكاتب (لابدَّ له في الفنّ من الاختيار)(34)، إذا أراد لسيرته الذاتية أن تنتمي إلى الأدب، وهذا يعني أن (الصدق الخالص مستحيل)(35)، لأن كاتب السيرة غير قادر على أن يستعيد أحداث حياته كما وقعت في الماضي، تبعاً لنسيانه بعضها وإغفاله عامداً بعضها الآخر، ورغبته في أن يضفي على الأحداث التي يختارها رابطاً منطقياً نابعاً من عمل الخيال(36)، ولهذا السبب قيل إن الحقيقة والصدق في السيرة الذاتية قضيّتان زائفتان(37)، بل إنهما في أحسن الأحوال نسبيّتان مهما يُخلص صاحبهما في نقل أحداث حياته(38)، وعلى الرغم من أن هذا التحديد لا يعفي كاتب السيرة الذاتية من الاتصاف بالأمانة، فإن اقتران الصدق بالصراحة يُعلي من مرتبة الأمانة في عالم السيرة الذاتية، ويحوّل الصراحة إلى امتحان عسير تبعاً لحاجتها إلى إيراد الحقائق دون زخرفة، وإلى تقديم حياة صاحب السيرة على طبيعتها، وإلى تسمية الأشياء بمسمياتها دون خوف أو تردُّد.

والظن بأن طه وادي كان في (الليالي)، صادقاً صريحاً، صادقاً فنياً في اختياراته وسعيه إلى أن تبقى (الليالي) قبل كل

شيء وبعده عملاً أدبياً، وصريحاً صراحة نسبيّة تلائم طبيعته الشخصية وتتمرّد عليها أحياناً، فقد اختار من حياته أحداثاً، وسلكها في سلك يجعلها قادرة على تقديم الصورة التي رغب في تقديمها للآخرين، ثم راح يعزّز الرابط بين هذه الأحداث، فقسمها سبعة عشر قسماً، ووضع لكل قسم عنواناً دالاً على مضمونه، مما جعل الرابط منطقياً دالاً على الانتقال الطبيعي من مرحلة من حياته إلى مرحلة أخرى، من الطفولة إلى الرجولة، ومن الحياة المحدودة في القرية، إلى آفاق القاهرة الواسعة. ولم يدَّخر طه وادي وسعاً في أثناء ذلك في صوغ الأحداث صوغاً شائقاً، وفي ترميم ثغراتها بمخيّلته(39)، وفي توفير الانتقال الطبيعي من الحدث الخاص إلى الحدث العام، إضافة إلى سلاسة السرد وقدرته على التعبير عن الأحداث، وذلك ما وفَّر لليالي طابعاً أدبياً واضحاً وجعلها نموذجاً من نموذجات السيرة الأدبية.

وليست الملاحظات الآتية غير تعبير عن وجهة نظر فردية، مفادها إمكانية تجويد الصدق الفني في (الليالي). وربّما خدم إنعام النظر فيها التماسك، ووفَّر لليالي قدراً أكبر من الأدبية.

أول هذه الملاحظات انتقال طه وادي إلى الخطاب المباشر للقارئ، مستعملاً في ذلك عبارات من نحو: لم أحدّثكم عن المستشفى لأنها لم تكن موجودة . لم أحدّثكم عن العمدة . أيها القارئ السعيد ذو الرأي الرشيد . مرّت أيام وجاءت أيام يا سادة يا كرام(40)، فهذه العبارات المستمدّة من التراث الحكائي العربي لا مكان لها في سيرة ذاتية تسعى إلى التماسك الفني، وتتوسّل إلى ذلك باصطناع ضمير الغائب الذي يفترض سارداً عالماً بكل شيء يتحدَّث نيابة عن صاحب السيرة كما تقتضي التقاليد الفنية في السرد. ولكن طه وادي، لأمر ما، غادر الانسجام في السياق، وقطع السرد ليتوجَّه إلى القارئ المتلقّي بالخطاب، وليضعه في سياق السرد الشفوي المغاير للسرد الفني الذي يتطلبه الصدق ويحرص عليه.

وثاني الملاحظات خلخلة الانسجام في السياق الفني. فقد اختار طه وادي ضمير الغائب بدلاً من ضمير المتكلم، وراح يجعله يتحكّم بسرد الأحداث ويفرض عليها طبيعته الخاصة، وهي قدرة الراوي السارد على معرفة كل شيء يتعلَّق بصاحب السيرة. ومهما يكن من أمر اختيار ضمير المتكلم، وتبعاته الفنية في السيرة الذاتية، فإنه يبقى اختياراً فنياً قادراً على توفير الانسجام للسياق السيري، إذا أخلص الكاتب له، وبرع في توفير جمالياته. ولم يكن طه وادي غير واحد من المجوِّدين في توفير الانسجام في السياق السيري باستعمال ضمير الغائب. ولكنه، لأمر ما، قطع هذا السياق وراح يستعمل ضمير المتكلم في بعض العبارات، من نحو: ليت العمر يمتدُّ بي . لكني رفضتُ ذلك رفضاً قاطعاً . أعود إلى هوايتي وحلمي وأملي الباكر . فنيتُ فيهم وكاد يفنيني . حين أتأمل الأولاد الثلاثة أجد أني قد انقسمتُ فيهم قسمة عادلة . زوجتي العزيزة سعدية أو سوسو كما أدّللها أحياناً . أحس أحياناً أنني العاشق الوحيد لهذه الأمة، أحمل أنَّي ذهبت همومها على كتفي(41).

والظن بأن الانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم خلخل الانسجام في السياق السيري، ولكنه كاد يكون مقصوراً على القسم الأخير من (الليالي)، وهو القسم المعنون بـ(أصوات متعدّدة وعالم واحد)، بحيث يرجع الانسجام إلى السياق السيري إذا نُقلِت الصفحات الأخيرة من هذا القسم لتصبح مقدمة للسيرة.

وثالث هذه الملاحظات استعمال بعض الأمور في غير مواضعها. من ذلك استعمال بعض العبارات الخاصة بالراوية في حقل السيرة، كقوله: (الدار، دار العائلة، ينبغي أن أحدّثكم عنها يا سادة يا كرام لأنني لاحظت أن بعض الروائيين لا يهتمون كثيراً بوصف المكان)(42)، ذلك لأن هذه العبارات قد تدفع القارئ العجل إلى الاعتقاد بأن طه وادي يخلط بين السيرة والرواية، ومن المفيد تنقية (الليالي) منها حرصاً على صفاء السيرة الأدبي. من ذلك أيضاً استعمال بعض العبارات التي توحي بإسقاط الحاضر، حاضر، الكتابة، على الماضي، في حين تحتاج السيرة إلى الجهد في سرد الأحداث الماضية ضمن مفهومات صاحبها آنذاك. فقد علَّق طه وادي على الأدعية التي كانت جدّته أم يوسف تطالبه وإخوته بها وهم بعدُ أطفال بقوله: (بالطبع الجدة كانت تهدف إلى دور تهذيبي في التربية)(44)، وعندما تحدَّث عن محتويات الخزانة علَّق قائلاً: (لم يكن السمن البلدي قد عرفته القرية في ذلك الوقت)(45)، وإذا كانت هذه العبارات تنمّ على وعي صاحب السيرة في الحاضر، ولكنه أسقطه على الماضي، فإن هناك عبارات تفسيرية تشير إلى الوعي المستقبلي، كما هي الحال في العبارات الآتية: كما أدرك فيما بعد . وقد أدرك فيما بعد . بعد مدّة أدرك . بعد ربع قرن (سنة 1986)(46). فهذه العبارات تخبر القارئ الذي يعجب من وعي صاحب السيرة بأبعاد حدث ما بأن هذا الوعي لم يكن متوافراً في زمن الحدث، بل توافر بعد ذلك في المستقبل. ولا حاجة إلى هذا التفسير، ولا العبارات المستقبلية التي تشي به، لأن القارئ يميِّز وحده دلالة الإحالة إلى المستقبل، كما يميِّز إسقاط الحاضر على الماضي.

مهما يكن أمر هذه الملاحظات فإنها تبقى هيِّنة ليِّنة معبِّرة عن وجهة نظري، وإنْ لم تؤثر في السياق العام للسيرة، أو في متعتها الفنية وحيويّتها وانسيابها. بيد أن هناك ملاحظة أخرى خلاقيّة، لا أقطع فيها برأي وإنْ كنتُ ميّالاً إلى الجانب السلبي فيها.

وهذه الملاحظة خاصة بالتوثيق في السيرة، إذ إن التوثيق داخل السيرة يعني، في حدود ما أعلم، إيراد الوثائق الدالة على صدق الأحداث المسرودة في زمن وقوعها، ولكنّ طه وادي راح في أثناء انتقاده افتتاح الجامعات في غير مدينة القاهرة، كالأقاليم مثلاً، وفي انتقاده تحويل الأزهر إلى جامعة عصرية، يذكر ملاحظاته حول الجامعات وأمنياته حول إصلاحها والنهوض بها. وعلى الرغم من أنه كان يسرد أحداث عام 1962، فإنه قفز إلى مابعد انتهاء زمن السيرة بسبع سنوات؛ أي أنه قفز إلى عام 1989، وذكر نصَّ مقال في عشر صفحات نشره في صحيفة الأخبار بتاريخ 1989/11/28، حول مفهومه للجامعة وانتقاده لمستواها، مما يوحي باستدعاء وثيقة من زمنٍ مستقبلي إلى الماضي للدلالة على تقدُّمه الزمني في انتقاد الجامعات المصرية ووعي ضرورة النهوض بها، ولو كان المقال منشوراً في زمن سرد الأحداث لكان وثيقة دالة على لذلك الوعي المبكّر، ولكنه مقال منشور بعد زمن الحدث بسبعة عشر عاماً، وبعد زمن انتهاء السيرة بسبعة أعوام، فهل يصحُّ عدُّه وثيقة بمفهوم الوثائق في السيرة الذاتية؟ لا أقطع برأي في هذا الأمر، ولكنني ميّال إلى أن المقال مذكور في غير مكانه، ولا يُعَدُّ وثيقة بل إضافة يمكن الاستغناء عنها.

ح . الصَّراحة:

أشرتُ في بداية الحديث عن الصدق إلى أن هناك اقتراناً بين الصدق والصراحة، وأن هذا الاقتران يُعلي من مرتبة الأمانة. كما أشرتُ إلى أن الصراحة امتحان عسير لكاتب السيرة الذاتية، لأن هناك حاجة إلى إيراد الحقائق دون تزويق وتزيين، وإلى تقديم حياة صاحبها على طبيعتها، وإلى تسمية الأشياء بمسمياتها دون خوف من المجتمع. وكان مسوّغ الإشارة إلى الصراحة في أثناء الحديث عن الصدق هو تأكيد أهمية الاقتران بينهما.

فالصراحة تجعل الصدق الفني أكثر عمقاً وإقناعاً وحيوية، وتضع صاحب السيرة في موقع الشَّاهد على أحداث، لم يذكرها التاريخ الرسمي، ومن ثَمَّ فإن هناك إمكانية لقياس أهمية السيرة الذاتية استناداً إلى نسبة الصراحة فيها، دون أن نغفل عن المعوقات الشخصية والاجتماعية، التي تحول دون الصراحة المطلقة في المجتمع العربي الذي يحتضن السيرة ويفرض عليها عاداته وتقاليده.

وإنه لمن اللافت للنظر أن يتمرَّد طه وادي على قَدْر من طبيعته الشخصية في الليالي، وينصاع لها في قَدْر آخر منها، ولعله أخلص لطبيعته الفنية حين زاد نسبة الصراحة في (الليالي)، وأخلص لطبيعته الشخصية حين دفع بالصراحة فيها إلى النسبة الدنيا. بل إن هناك تداخلاً واضحاً بين هذين الأمرين أحياناً. ففي الحدث الخاص بدخول (جيهان السادات)، قسم اللغة العربية في جامعة القاهرة، طالبة في المرحلة الجامعية الأولى، وفي الدراسات العليا قدر كبير من الصراحة، وخصوصاً ماكان دالاً على الخزي الأكاديمي لدى بعض الأساتذة، سواء أكان خزيهم نتيجة رغبتهم في تحقيق مصالح شخصية أم كان نتيجة خوفهم من السلطة التي تُمثِّلها زوجة رئيس الجمهورية. ولكن هذه الصراحة تتدنَّى حين يتعلَّق الأمر بأسماء هؤلاء الأساتذة الذين كانوا يستقبلون الطالبة المميَّزة عندما تأتي إلى الامتحان، ويحابونها في التدريس وفي إعداد البحوث ومتطلبات الدراسة. ما أسماء هؤلاء الأستاتذة؟... لا يُصرِّح طه وادي بأيّ اسم من أسمائهم، وكأنَّه في ذلك ينصاع لطبيعته الشخصية المسالمة الودود، معتقداً بأن إيراد الحدث كاف لانتقاد الظاهرة والقائمين بها.

وهذا شأنه في الحدث الخاص بإهانة مصر غِبَّ زيارة السادات القدس. فقد عرض الحدث بقدر كبير من الصراحة، ولكنه أخفى أسماء الأساتذة الذين سكتوا عن الإهانة، وانسحبوا من الاعتراض عليها.

ويُخيَّل إلي أن طه وادي يوغل في الصراحة كلما كان الحدث عاماً، ويتردّد فيها كلما تعلَّق الأمر بتحديد الأسماء، ولهذا الأمر أمثلة وافرة في (الليالي). فقد انتقد وزارة التربية لتوسُّعها في افتتاح كليات التربية وإلغائها وجبة الغداء. كما انتقد مشروع التسويق التعاوني الخاص بشراء الحكومة محصول القطن، ومذبحة القضاء، وجمال عبد الناصر، وافتتاح الجامعات في الأقاليم، والبيروقراطيّة في الجمارك، وغير ذلك مثل عدم تكريم أم كلثوم، وعبد الحليم حافظ، وهزيمة عام 1967... فهذه كلها أحداث عامة عبَّرت عن موقف طه وادي الانتقادي الصريح الواضح المحدَّد المنطلق من رؤيا وطنيّة وقوميّة لا لبس فيها. ولا يُقلِّل من أهمية التعبير

الصريح عن هذه الأحداث بالنسبة إلى الصدق الفني اعتقادنا بأن عموميتها شجَّعت طه وادي على زيادة نسبة الصراحة فيها. بل إن الأشخاص الذين سمُّوا فيها، كجيهان السادات، وجمال عبد الناصر، لم يذكروا إلا بعد فوات قوّتهم أو وفاتهم. ولا حاجة إلى الإيحاء بالتُّقية هنا، لأنها ليست مقصودة في سيرة ذاتية، وقف صاحبها شاهداً على الأحداث، منتقداً مجرياتها، مبدياً رأيه فيها.

***

تلك، في حدود قراءتي، جوانب الليالي البارزة، وقد حاولتُ الإحاطة بها، والتعريف بشؤونها وخلفياتها، ما عدا قضية واحدة أهملتُها عامداً لحاجتها إلى تحليل مستقلّ في سياق السير الذاتية العربية، هي عدم استعمال طه وادي مصطلح (السيرة الذاتية) إلى جانب (الليالي)، مقتدياً بما فعله طه حسين حين اكتفى بذكر (الأيام) عنواناً لسيرته الذاتية دون أن يُدوِّن المصطلح نفسه على غلاف سيرته الرائدة.

❒

الإحالات:

(1). انظر: ص15 من: ماي، جورج: السيرة الذاتية. ترجمة: محمد القاضي وعبد الله صولة. بيت الحكمة. تونس 1992.
(2). الاعتماد هنا على الطبعة الأولى. مكتبة نهضة الشرق. القاهرة 1991.
(3). الليالي. ص 274.
(4). المصدر السابق. ص 373/374.
(5). وفاء طه وادي لأمه، وتذكُّره أصدقاءه في الجامعة، وإشادته بمصر، كثير جداً في الليالي.
(6). المصدر السابق. ص 310.
(7). المصدر السابق. ص 320.
(8). جورج ماي. السيرة الذاتية. ص 36.
(9). المرجع السابق. ص 37.
(10). المرجع السابق نفسه.
(11). المرجع السابق. ص 36.
(12). سرد طه وادي في الليالي. ص334/335 قائمة بطلاب الماجستير والدكتوراه الذين أشرف على رسائلهم.
(13). انظر الليالي. ص 356 وما بعد.
(14). الجمل السابقة مستمدة بتصرف من الليالي. ص 2273/372.
(15). انظر الليالي. ص 64. وقد نص إحسان عباس على أن السيرة الذاتية تؤدي ما يؤديه كل عمل فني، من تخفيف العبء عن الكاتب بنقل التجربة إلى الآخرين، ودعوتهم إلى المشاركة فيها. وعدَّ ذلك دافعاً نفسياً. انظر ص 107، من: عباس، د.إحسان. فن السيرة. دار الثقافة. بيروت 1956.
(16). الليالي. ص 373.
(17). وردت لفظة (صاحبنا) في الليالي سبع مرات، انظر الصفحات: 13-163-260-269-278-279-289.
(18). انظر الليالي. ص129.
(19). المصدر السابق نفسه.
(20). انظر ص 9/8 من: شرف، د. عبد العزيز. أدب السيرة الذاتية. مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر. القاهرة 1992.
(21). ذكر طه وادي في ص 373 أنه سطر معالم سيرته في زمن مقداره خمس وأربعون سنة (1973-1982). والواضح أن هناك سهواً، إذ بدأت السيرة بطه وعمره ست سنوات (أي في عام 1943)، ولم تبدأ من تاريخ ولادته وهو عام 1937، كما أن هناك إشارات إلى أعوام لاحقة في أثناء الحديث عن المؤلفات. انظر ص 346-351-352-358-359.
(22). الليالي. ص 332.
(23). المصدر السابق. ص 331.
(24). المصدر السابق. ص 360.
(25). المصدر السابق. ص354-355.

(26). انظر: الليالي . ص 374.
(27). انظر: الليالي . ص 168.
(28). انظر: الليالي . ص166. وانظر أيضاً: في ص 169 قوله: (لم يكن قد نسي ثأره مع سميحة).
(29). انظر الليالي . ص169و 200و353.
(30). الليالي . ص207.
(31) . انظر ص 137. من: ماي، جورج . السيرة الذاتية.
(32) . المرجع السابق نفسه.
(33) . انظر المرجع السابق . ص 93.
(34) . أدب السيرة الذاتية . د.عبد العزيز شرف . ص 23.
(35) . فن السيرة . د.إحسان عبَّاس . ص 113.
(36) . انظر ص 94 من: ماي، جورج . السيرة الذاتية.
(37) . المرجع السابق نفسه.
(38) . انظر ص 113 . من: عباس: د.إحسان . فن السيرة.
(39) . صرَّح طه وادي في خواتيم (الليالي) . ص 373 . بأنه استخدام مخيلته في رصد أحداث الواقع.
(40) . انظر على التوالي الصفحات: 9-17-28-29-119.
(41) . انظر على التوالي الصفحات: 119-349-351-352-353-357-358-360.
(42) . الليالي . ص15/14.
(43) . المصدر السابق . ص 18.
(44) . المصدر السابق . ص 16.
(45) . المصدر السابق . ص 16/15.
(46) . انظر الصفحات الآتية على التوالي: 26-39-202.

د. سمر روحي الفيصل

□□

قراءات... قراءات... قراءات

شـاعر العاصي في خمرياته

عرف العرب الخمرة منذ أقدم عصورهم فهي قديمة عندهم قِدَم الشعر نفسه، إذ كانت تأتيهم من جهات شتى: كبلاد الشام، وأطراف اليمن، وبلاد فارس، وبعض مدن العراق. لذلك كانت غالية الثمن، لا يحصل عليها إلا المُثرون من الخاصة والطبقات المترفة. وهذا ما جعل الشعراء يتمدحون بشربها ويتغنون بها، حتى عدّها طرفة إحدى خصالٍ ثلاثٍ هنّ من عيشة الفتى. أما عنترة فكان إذا شرب استهلك مالَه كرماً، وإذا صحا فما يقصِّر عن الندى.

وفي مقدمة هؤلاء الشعراء الجاهليين يأتي الأعشى، صنّاجةُ العرب، ورائد الشعر الخمري في ذلك العصر، إذا قيس به الآخرون، ولكنه برغم شهرته تلك، لم يجعل الخمريات غرضاً مستقلاً في شعره، بل كان هذا الجانب –عنده وعند غيره– يأتي في مطالع القصائد، أو متحداً بمضمون القصيدة، من خلال أبياتٍ أو مقاطع يغلب عليها السّرد والنزعة الوصفية.

ويأتي أبو محجن الثقفي، الشاعر المخضرم، رائداً آخر من روّاد الشعر الخمري في صدر الإسلام، فهو الذي مهّد للشعراء سبيل القول في هذا الفَن، وله مع الخمرة قصة طويلة، وصحبة ممتدة، حتى قَلاها وفارقها، فكانت في الحالين من أسباب شهرته.

وفي العصر الأموي، يظهر الأخطل أبرز رائد ثالثٍ لشعر الخمرة في العصر الأموي لكثرة ما أدمن شُربَها ولشدة تردُّد ذكرها في شعره. وقد أربى ما قاله فيها على كل من سبقه، ولكنه لم يعرض لها أيضاً بقصيدة مستقلة، بل في مقطوعات قليلة جداً، وأهم شعره فيها قد ورد خلال قصائده المدحية، واشتهر بعده الوليد بن يزيد في أواخر العصر الأموي.

أما في العصر العباسي فنقع على طائفة جديدة من الشعراء، شعراء الخمرة، وفي مقدمتهم أبو الهندي (غالب بن عبد القدوس) الذي قال في وصية له:

اجعلـــوا –إن مـــتّ يومـــاً– كفَنـــي ورَق الكـــــرْم، وقبـــــري مَعصــــرهْ

إنّنــــي أرجـــو مـــن الله غـــداً –بعـــد شـــرب الـــراح– حُســـن المغفـــره

ومن شعراء هذا التيار الخمري في ذلك العصر: مطيع بن إياس، والحسين بن الضحاك، ومسلم بن الوليد، وديك الجن. ولكن أكثرهم شهرة وأهمية في تاريخ الأدب: أبو نواس (الحسن بن هانئ)، الذي نبغ جداً في هذا الغرض الشعري، ورسم قواعد المنادمة والشراب، ومزج ذلك بالفلسفة والوصف والتشخيص، في وحدة فنية، وطرافة مستملحة.

***

وتوالت القرون والأجيال، بعد ذلك، وتفاوتت أنصباء الشعراء من القول في الصهباء، والجديد في الأمر، أن هناك شعراء كانوا يتظرفون في وصفها دون أن يشربوها، مجاراة لغيرهم في هذا الفن من القول، وجعلوا حيزها في مطالع قصائدهم أو في خلالها، كما حولها شعراء المتصوفة إلى خمرة إلهية، كابن الفارض، الذي يقول:

شـــرِبنا علــى ذكــر الحبيـــب مُدامــةً   سـكِرنا بهــا مــن قبـلِ أن يُخلَـق الكــرمُ
فــإن ذكِـرت فــي الحــيّ أصــبح أهلــه   نشـــاوَى، ولا عـــار علــيهم ولا إثـــم
وإن خطــرتْ يومــاً علــى خــاطر امــرئ   أقامــت بـــه الأفـــراح، وارتحـــل الهـــمّ
صـــفاء ولا مـــاء، ولطـــف ولا هَـــوا   ونـــور ولا نـــار، وروح ولا جســـم(2)

وفي العصر الحديث استعادت المدامة مجدها القديم، وأصبحت أنواعها وأسماؤها كثيرة، في الشرق والغرب، ولكن مدمنيها من الشعراء لم يعبؤوا بتلك التسميات الوافدة، بل تمسكوا بما عرفته العربية من ألفاظ اختصت بها، وهي كثيرة جداً، منها: السلافة، والقهوة، والراح، والعُقار، والشَمول، والرحيق، والصهباء...

ولكن هؤلاء الشعراء المعاصرين كشوقي والأخطل الصغير لم يبلغوا في خمرياتهم مبلغ أبي نواس وأضرابه، على الرغم من طول صحبتهم للراح، وإدمانهم شربها.

فما مكان بدر الدين الحامد في ذلك؟ وهو صاحب لقب "شاعر العاصي".

لقد نشأ شاعرنا هذا –كما نعلم– في رياض العاصي بحماة، ومجالي بساتينه الملتفة، وكانت له فيها وفي غيرها مجالس أنس ومنادمة مع كثير من الأصحاب والندماء، أشار إليها بعض أخدانه من الشعراء في حمص وحماة يوم تأبينه 1966، كمحيي الدين درويش، وعبد الرحيم الحصني، وعمر يحيى، ومحمد الحريري، وأحمد الجندي.... يقول الحصني:

يــا ســائلي عــن ليــاليّ التــي ســلفت   لا توقظِ الجرح، ليت الأمس ما غرَبا
الأمســــيات قضــــيناها ملونـــــة   بالخمر والشعر، عيشاً ناعماً وصبا
هـذي الضـفافُ لـوَ أن النطق ساعفها   لرتلــت مــن نشـيد الأمــس مــا خلبــا

وشاعر العاصي نفسه يقول في مقدمة ديوانه الأول المطبوع عام 1928 ما نصه: "واسترسلتُ في اغتنام الذات، فما أحجمتُ عن واحدة منها، وجمال الطبيعة يزيدني طرباً، ويهيج بي الذكرى الماضية، وانصرفت إلى سماع الغناء، والاستمتاع بمجالس اللهو".

***

بعد هذا، يمكننا أن نقول: إن بدر الدين الحامد تناول الخمرة في شعره، من جانبين اثنين: أولهما: الإشارة إليها عرضاً، من خلال موضوع عام يعالجه في قصيدته، حيث يأتي ذكرها في أثناء ذلك، ولا سيما في الأغراض التي تلامس جو الخمرة، كوصف الربيع، والرياض، ومناغاة النواعير والحمائم، ومضاحكة الصباح الوضاء بعد الليل الحالك، وفراق الأصحاب من الندماء، وذكريات الأيام الخوالي.

وهنا يذكر، في مرور عابر، مجالسه الحفل المعسولة، وإدارة كؤوس الصهباء. وتتردد عنده كثيراً ألفاظ: الراح، والكأس، والسلاف، والدنان، والنديم، والأقداح، والطلى، والمدام، والمعتق، والسكر، والنشوة، ورحيق الكرم...

فإذا وصف الناعورة خاطبها قائلاً:

وكأنما أنتِ العروس– يحف هالتَك القيان
تتأودين، كما تأودَ– عِطفُ ناهدة رزان
وتصفّقين لمن أحب– سلاف صهباء الدنان*(3)*

وإذا وصف الربيع وأزهاره وتلاعه، ترنم بقوله:

فـــاطرح جلابيـــب الهمـــوم، وســـر بنـــا   إن الثَـــــواء، لمـــــا يســـــوء، مـــــلازم
وأدر كــــؤوس الـــراح، لا تحفـــل بمـــا   يُزجـــي إليـــك، مـــن المـــلام، اللائـــم(4)

وفي حديثه عن لوعة الفراق، نراه يعيش على الذكرى والحنين إلى الماضي الداثر:

رعى الله ما كنا عليه، فإنه، من الخلد والفردوس أنعم حالاً:

حبيب، كما شاء الهناء، مواصل يتيه جمالاً، أو يميس دلالا

وكأس، كأن الروح في جنباتها تزيد بأخلاق النديم كمالاً(5)

وقد يرد عنده ذكر الخمرة، أو أحد أسمائها، عرضاً في موضوعات أخرى بعيدة عن هذا الجو وملابساته، فنراه يفتعل ذكرها، متجهاً إليها، ورابطاً بينها وبين الفكرة التي يسوقها. كقوله في شعر أحمد شوقي:

مَن غير أحمدَ ذلل الكلم التي جمحتْ على الشعراء أيَّ جماح

هاروت هذا العصرِ، يفعل قولُه فعلَ الطلاسم، أو كفعل الراح(6)

وقوله في ذكرى الجلاء بعد العدوان الفرنسي، وجهاد مدينة أبي الفداء سنة 1946:

ذكرياتي حوافل، وبياني أصبح الآن مطلقاً في السراح

وأنا اليوم بالعلا أتغنّى هانئ القلب، بين كأسي وراحي(7)

وعندما رشح نفسه للانتخابات، عدّ ذلك حماقة، فقرر على أثرها اعتزال السياسة، ونظم قصيدة طريفة، ومن قوله فيها:

كيف أدليتُ في الحماقة دلوي كيف هدّمت بالسياسة ركني

كنت أشدو، فيأخذ الناس عني ويغنّون ما أقول بلحن

متعة النفس في الليالي، ونَظْم في احتفال النِّدام يكفي ويُغني

وأنا ابن الحياة: فالكأس كأسي في الرحيب الفسيح، والدنُّ دنِّي(8)

فذكر الخمرة وأسمائها وبعض آنيتها لا يكاد يفارق أشعاره حتى في المواقف والمناسبات التي تستبعد شبحها، والتي قد تتنكر لظلالها، ولكن أبا عز الدين يحسن الدخول والخروج. ففي حفلة لملجأ الأيتام، لا ينكر ما يعرفه الناس عنه من تعلق بالخمرة، ولكنه يجد مخرجاً لنفسه في توبة أو استغفار. يقول:

علقت باللهو، حتى كاد يصرفني، والكأس تعرف ما أخفي، وندماني

لي في الشباب لُبانات كلفت بها لا ردها الله، كانت حمل خسران

ماذا أقول؟ وقلبي –جل خالقه– قلب بساح التصابي عارم جاني!

لا تعذلوني، فقلب الشاعر اختلفت أهواؤه بين تيهام وسلوان(9)

فالخمر: بأسمائها، وصفاتها، وأفعالها، وآنيتها، مفردات تصاحب شعر بدر الدين الحامد، دائماً، في مختلف المناسبات، وفي مختلف الأغراض والمعاني، وكذلك في شتى الصور والتشبيهات، ومحاسن البديع والاستعارات، فهي عنده بمنزلة ليلى من قيس، وبثينة من جميل، وعزة من كثير:

–عيناكِ خمري، والحديث تعلّتي ولماكِ –عند رضاك– مسك شرابي

–حديثكِ عندي نشوة عبقرية يدار علينا منه خمرٌ معتق

–شبابكِ ناضر، حلو المعاني وحبك كالسلاف صفاً وطاباً(10)

وتردد هذه المفردات الخمرية لديه، وإلحاحه على ذكرها، وتغنيه بها، كل ذلك دليل على معايشته الدائمة لها، وعدم

استطاعته الصبر عنها، وهكذا كان، في حياته كلها قولاً وفعلاً، وهو شاعر اختلفت أهواء قلبه -كما قال- بين تيهام وسلوان، وأصبحت الشمول جزءاً من حياته وشعره، قد تغيب حيناً، ولكنها لا تلبث أن تعاود الكرة، لتكون مبعث الإنس والمتعة، أو لتنفي الهموم وتعين على السلوان، وقد لخص ذلك كله في قوله وقد ناهز الستين من عمره:

عد يا شبابي، واسقني يا هوى **لا يبعث السلوانَ مثلُ العقار!**

شِفاءُ نفسي نفحة من صبا **ومتعتي في الكأس لما تدار!**

الشيب في رأسي يقول: اعتبر! **متى؟ وهل ينفع عندي اعتبار؟**

جموح نفسي في الهوى شانَها، **وعن رحيق الكرم مالي اصطبار(11)**

كما لخص ذلك، وهو يتحدث عن نفسه، حين أصبح حليف الثلاثي المنهك للجسم، فقال:

ثلاثة أشياء، إذا ظَلْتُ مدمناً **عليها، فإن الموت يرقبني حتماً:**

كؤوس مدامي، والدخان، وقهوتي **أعاقرها رِفْهاً، وأشربها رغماً(12)**

وقد يتخذ من همومه وكثرتها وسيلة تصرفه عن الخمرة والشراب، وتسوقه إلى الندم والتوبة، فهو يقول في قصيدة عنوانها "أيها الليل"، متحدثاً عن نفسه بطريقة التجريد:

ودّع الصب كأسه وشرابه **وتولى عن الهوى والصبابه**

يتغنى بزفرة إثر أخرى **لا تظنوا غناءه من دعابه**

شهد الله أنه نِضْو سهد **رب خفف عن الضعيف عذابه(13)**

وعندما أصيب وجهه بمرض جلدي 1934، نظم قصيدة يستغيث فيها بربه، ويستشفع بالأنبياء والصالحين، ويعترف بذنوبه وآثامه، فقال فيها نادباً حظه في الحياة:

أطعت غوايات الشباب جهالة **وقد لاح بعض الشيب وهو نذير**

نداماي في الأوزار شأني بينهم **-كما شاء لي نهج الضلال- شهير**

فأصبحت: أما الجسم مني فواهن **ضعيف، وأما الجد فهو عثور(14)**

ذلك هو الجانب الأول في شعر بدر الدين الحامد، أعني به الإشارة إلى الخمرة وأدواتها وأسمائها عرضاً، في شعره، من خلال موضوع عام يعالجه في قصيدته، أو فكرة عابرة تمر في إحدى مقاطيعه الشعرية.

وأما الجانب الآخر من خمريات شاعر العاصي، فذلك الذي خصّ فيه العُقار بقصائدَ مستقلةٍ. وهذه الأشعار لا تعدو عشرين خمريةً، ما بين قصيدةٍ ومقطوعة، وعنواناتُها إما أن تكون ذاتَ علاقةٍ بالخمرة، مثل: (هات المدام، أحِبّايَ أين الراح، قد جلَوْنا بنتَ الكروم/ أنا والندامى، كؤوس، بين سُكرين...).

وإما أن تكون تلك العنوانات بعيدة عن ذلك، فلا توحي بجو خمري مباشر، مثل:

(وداع أحمد الجندي، عند فخري البارودي، رثاء المغني نجيب زين الدين، دفنت أشجاني، مع الشيب، حسرة...).

وأطول قصائده الخمرية هذه في واحد وثلاثين بيتاً، وأقصر مقطوعاته في أربعة أبيات، ومعظمها على روي واحد، شأن شعره التقليدي، وبعضها موشحات ذات أقفال وأبيات، أو هو متنوع الروي على شكل الرباعيات.

وهذه القصائد والمقطوعات ندعوها خمريات، تجاوزاً وترخصاً، لأنها لا ترقى إلى درجة خمريات أبي نواس وأضرابه، فناً وشمولاً وإحكاماً، ولا قدرة على القصص والتشخيص والتصوير المعبر.

وتكاد تلك الأشعار الحامدية تقتصر على ذكر أسماء الخمرة، والمرور بمجالسها العابرة، وبعض آنيتها وضيائها، والطرب

في أماسيها ولياليها، وفعلها في النفوس. يسوق الشاعر إلى ذلك مناسبات معينة، منها: رثاء الأصحاب من الندماء وذوي مجالس الشراب، أو وداعهم حين سفرهم وانتقالهم إلى بلد آخر، أو مسامرتهم ومباسطتهم في ليالي اللهو والأنس، ومنها أيضاً: ذكر عهود الهوى والأيام الماضية، كما أن من تلك الخمريات أحاديث وجدانية ذاتية تغلفها غلالة رقيقة من أشجان دفينة، وهموم متلاحقة، وحسرة ممزوجة بالعظة والعبرة.

ومن أمثلة خمرياته الكاملة سبعة أبيات بعنوان "كؤوس"، يصف فيها الخمرة المشعشعة، وضياءها وشذاها، فيقول:

شَعشِـــعاها، فُـــديتما بـــالغوالي — فـــي كـــؤوس، زجـــاجهن لآلـــي

درّة، بـــين صـــفوها وســـناها — يســـرح الفكـــر فـــي مجـــال الخيـــال

أنـــا منهـــا فـــي سـلوة عـن شـجون — مـــن بقايـــا الأحـــلام والآمـــال

تســرح العــين فــي بــروج ضــياها — وهـــي فـــي الكـــأس كوكـــب متلالـــي

والليـــالي تبـــيض منهـــا، فتحلـــو — متـــع العـــيش فـــي ظـــلال الليـــالي

حســب قلبــي مــن الأمــاني نســيم — مـــن شـــذاها، ونفحـــة مـــن جمـــال

فاســقياني حتـــى الثمالـــة منهـــا، — أخريـــاتُ الكـــؤوس مثـــلُ الأوالـــي(15)

وخمريته الأخرى (أحباي أين الراح؟) تقتصر على سبعة أبيات أيضاً، تذكر الشاعر في ثلاثة منها العيش الماضي، وفي الأربعة الباقية تساءل عن الراح التي شربها في مجالسه الماضية، وعن الساقي الفتان، والعود المطرب، فقال:

أحبـــاي، أيـــن الـــراح منـــا، يـــديرها — علينـــا -كمـــا شـــاء الهنـــاء- مـــدير؟

ولَيْلاتُنـــا اللاتـــي تصـــرَّمْنَ بعـــدنا — بقلبـــي لـــذكرى صـــفْوهنّ ســـعيرُ

كـــأنْ لـــم يُشـــاطِرنا المُدامـــةَ والهـــوى — مـــن الهيـــف فتّـــانُ اللّحـــاظ غريـــر

علـــى نغمـــاتِ العـــود، والليـــلُ ســـاترٌ — وِصـــالَ حبيـــبٍ فـــي الظـــلام يـــزور(16)

وفي (وداع أحمد الجندي) ينظم شاعر العاصي قصيدةً ثنائية المقاطع، على البحر المجتث، يودّع فيها صديقه النديم، الذي انتقل إلى دمشق، وسوف تبقى كؤوس النُدَماء تحِنّ إليه، فالوداد بينه وبين الشاعر كان خمراً سلافاً، وكان الجنديّ ماءً زلالاً لتلك الخمر:

إن غـــاب شخصُـــك عنـــا — فلـــن يغيـــب خيالُـــكْ

يـــا أُنـــسَ كـــلّ نـــديمٍ — صـــعبٌ علينـــا زِيالُـــك

***

غـــداً كـــؤوسُ النَّـــدامى — لهـــا حنـــينٌ شـــديدُ

فلـــن تطيـــبَ مُـــدامٌ — وأنـــت عنّـــا بعيـــدُ

***

مـــن كـــان يحســـب أنـــا — علـــى الهـــوى نتنـــاءى

ودادنـــا كـــان خمـــراً — وكنـــت للخمـــر مـــاءً

***

الـــــدفّ يحيــــا، إذا مــــا مـــــرت يــــداك عليــــه،

والآن أصـــــــبح نِضْـــــــواً فهـــل تعـــود إليـــه؟(17)

وأجود خمريات الحامد وأطولها، ما نظمه في رثاء المغني الحمصي المشهور (نجيب زين الدين) الذي توفي سنة 1946 وقد جعل من هذا الرثاء خمرية جميلة في واحد وثلاثين بيتاً، تحدث فيها عن ذكرياته مع ذلك المغنـي، ومجالس الطرب والشراب التـي ضمت نخبة من الندماء والسمار. ومطلعها:

أطبــق الجفــنَ راضــياً مطمئنــاً عنـدليب، علـى ذرا الفـن غنـى!

يـا حليـف السـهاد، تلـك الأغـاني غمرتنـــا، لحنـــاً يلـــذ ومعنـــى!

النــدامى علــى الكـؤوس حيــارى أيـن مـنهم سـجع العنـادل وهنـا؟

وانطلق من ذلك إلى عرض الذكريات الحلوة مع المرثي الفنان، ومجالس الهوى والطرب في متنزهات حمص:

لـو سـألنا الميمـاس، أيـن هوانـا يــوم كنــا، ولا تسـل كيـف كنــا؟

لأجــاب الميمـــاس: كــلُّ جديــد، فــي ممـر الزمـان، يبلـى ويفنـى

ويسوقه ذلك إلى تأكيد وفائه لصاحبه القديم، ووصف ما كان يتغنى به الشاعر على نغمات عوده، في الليالي الساجية، تلك النغمات التي تسحر بلبل الروض، فيضم جناحيه مصغياً مسحوراً:

كـم تغنيـت لـي (بيامنـت واحشـني) فأجريـــت مـــن دمـــوعي مزنـــا

أشــرق الفجــر يــا نجيــب، وهــذا بلبـل الـروض مـد جيـداً وحنـا

مـن أعـالي الغصـونِ ألقـى جناحيـه وأصـــغى إليـــك عينـــاً وأذْنـــاً

قــد ســحرتَ الحمــامَ صــوتاً وفنــاً (أيكــون الحَمــام أطــربَ مِنّــا)؟

ويأتي بعد ذلك ختام القصيدة بهذا البيت:

أسفي يا نجيبُ، أصبحتَ في القبر ويـــدّلْتَ أُنْسَـــنا بـــك حُزنـــا(18)

وبعد فإن المتأمل فـي الأشعار الخمرية التـي ضمّها ديوان بدر الدين الحامد، فـي طبعتيه الأولـى والثانية، رابطاً بين تلك الأشعار وحياة الشاعر ومجتمعه وعصره، يصل إلى النتائج التالية:

1-علـى الرغم من أن بدر الدين شاعر طروب، يحب اللذة والمتعة، ويعشق المرح واللهو، حتـى يفيض المجلسُ بأحاديثه العذبة، وطُرَفِه النـادرة، وأفاكيهه العجيبة.. وعلـى الرغم من شدة ميلـه إلـى الموسيقا والأنغام، وإتقانـه طبقاتِ الأصوات، وحفظه لفروق الأنغام الفرعّية حفظاً يقصّر عنه أهل الاختصاص- كما يقول صديقه أحمد الجندي – وعلى الرغم من تعلّقه بالخمرة التـي لازمته طوال حياته..

أقول: علـى الرغم من ذلك كله، فإن شاعر العاصي الطَروب لم يستطع أن يؤسس فـي شعره غرضاً خاصاً بفنّ الخمريات، ولم يزِد شيئاً على ما قاله القدماء من أمثال النُواسي، والحسين بن الضحاك، ووالبةَ بن الحُباب، وأضرابهم، وإنما كان يكتفـي بما قلّ ودلّ، مما عرضتُه سابقاً. وربما وجدنا في بعض خمرياته نفسَاً نُواسياً ظاهراً –وهو نـادر لديه- كما فـي قصيدة قصيرة سُباعية الأبيات، عنوانها: "هاتِ المُدام"، نظمها في أحد مجالسه عند ناعورة "الدهشة":

للـــــرّاح فـــــيَّ دبيـــــبُ وقـــــد أطـــــل المغيـــــبُ

وللدُهيشــــــــــة شــــــدْو لـــــم يشْـــــدُه العنـــــدليب

لقـــــد شـــــربتُ مُـــــدامي وللفـــــــؤاد وجيـــــــبُ

وللغصـــــــــون تـــــــــثنٍّ	**تحنـــــو عليــــه القلـــــوب**
هــــاتِ المُــــدام فــــإني،	**إذا أردتـــــــــم، أديـــــــــب**
أقـــــــول شــــــــعري، وإن	**النظـــــيم منّـــــي يطيـــــب**
اليـــــوم أشـــــربُ راحـــــي	**وفـــــي غـــدٍ ســـأتوب(19)**

كانت الخمرة عنده أداة لصرف الهموم، أو لنُشدان المتعة والسرور، أو لتذكر الماضي والحنين إليه، وكان شعره منفذاً تمرّ منه الألفاظ الخمرية، ومرآة تعكس إدمان الشاعر للخمرة، ومواظبتَه على احتسائها. ولم يكن بدر الدين بدِعاً في ذلك، بعد ضمور فن الشعر الخمري في العصر الحديث، وانشغال الشعراء بقضايا وطنهم وأمتهم، وما يَحيق ببلادهم من السوء.

أضف إلى ذلك: البيئة الاجتماعية والدينية التي أحاطت بالشاعر بدر الدين وأخذت عليه مسالك القول، ولا سيما أسرته التي يغمرها العلم، ويكتنُفها الوقار، ولا تحتمل التساهل في مثل هذه الأمور، وهذا ما حدّ من انطلاق جناحيه.

2–والنتيجة الثانية: غلبة الشكوى والألم في خمريات شاعر العاصي، الشكوى من الحياة والزمان وغدر الأصحاب، والتأخر عن مقعده الذي خلق له بين الناس. وجاءت هذه الشكوى في صور شتى، تحت سيطرة الفقر والهموم والأشجان واليأس من تحقيق الآمال المنشودة. وهو القائل:

أعيش على الحرمان من كل لذة	**وظــاهر أمــري فــي الحيــاة ســعيد**
ولــو عـرف النــاس الخليّـون أننــي	**شــقي، بكــى حزنــاً علــي حســود(20)**

3–والنتيجة الثالثة: أن بدر الدين شاعر، كغيره من الشعراء، يهيم في كل واد، وقد يقول ما لا يفعل، أو يفعل ما لا يقول. ومن ثم كان مزدوج الشخصية في خمرياته، كما كان كذلك أيضاً في حياته. ففي خمرياته نلمح تارة مجالسه اليومية العامرة باللهو بين أصحابه الظرفاء ونداماه الأدباء، كما نلمح تارة أخرى ندمه وتوبته واستغفاره، لا يجري ذلك في مراحل متعاقبة متوالية، وإنما يأتي أمشاجاً يختلط بعضها ببعض، وتشعر من خلالها أن هذا الشاعر كان طيب القلب، مؤمناً بدينه وربه إيماناً لا يتزعزع، متأثراً بالوسط الديني الرزين الذي ترعرع فيه من قبل.

***

تلك هي وقفات ونظرات في خمريات بدر الدين الحامد في أشعاره، توضح معالم هذا الفن الشعري عنده، وما له من سمات وخصائص.

■ الإحالات

(1) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني– بيروت 1960م – 297/20.

(2) المدد الفائض عن شرح ديوان ابن الفارض– القاهرة (بلا تاريخ) ص 103...

(3) ديوان بدر الدين الحامد– الطبعة الأولى– حماة 1928م. ص 29–30.

(4) المصدر نفسه، ص 55–60.

(5) المصدر نفسه، ص 63.

(6) المصدر نفسه، ص 117.

(7) ديوان بدر الدين الحامد –الطبعة الثانية– دمشق 1975م، ج1/ 28.

(8) ديوان الحامد– ط2، 366/2.

(9) ديوانه، ط2، 581/2–582.

(10) ديوانه، ط2، 533/2، 545، 565.

(11) ديوانه، ط2، 378/2.

(12) ديوانه، ط2، 612/2

(13) ديوانه، ط2، 601/2.

(14) ديوانه، ط2، 689/2.

(15) ديوانه، ط2، 554/2.

(16) ديوانه، الطبعة الأولى 133.

(17) ديوانه، ط2، 476/2.

(18) القصيدة في ديوانه، ط2، 481/2-486.

(19) ديوانه، الطبعة الأولى، ص 87.

(20) ديوانه، ط2، 613/2.

محمود فاخوري

❒

قراءات... قراءات... قراءات

قصيدة

(المبحرون مع

تتناول هذه القراءة قصيدة (المبحرون مع الرياح)، للشاعر العربي: خليفة الوقيان، وهي من (ديوان خليفة الوقيان . مختارات)(1)، من جهات عدة، منها إثبات القصيدة، وملاحظة منهج بنائها على فكرة المشاهد أو الصور الحية، وتحليلها إلى مكوناتها، ومراقبة شعرية الجدل فيها.

وقد بنيت قراءة القصيدة على ربط النص بسياقه التاريخي؛ لأن البعد التاريخي يعين على تعبير مدلول إشارة الرمز الشعري الشفاف في القصيدة. وقام منهج القراءة على ربط المشاهد باللغة الشعرية، مع ملاحظة أثر النحو والبلاغة في توجيه المعاني الشعرية جهة مقصد القصيدة وبغية مشاهدها الحية.

* القصيدة:

نثبت نص القصيدة لتكون شاهداً على صحة ما نذهب إليه في تحليلها إلى مكوناتها من الجهات التي تُخيرت للقراءة، وليكون المتلقي على بينة من النص موضوع القراءة، فيشارك فيما تذهب إليه، أو يخالف مذهب القارئ. وفيما يأتي نص القصيدة(2):

يا مُبحرون وفي محاجركم ... نهرانِ من نبعِ الهوى شُقّا
إنـي لألمحكمْ وإن عبثاً ... طال السُّرى بمتاهةٍ غرقى
أوراقكمْ في غصنها يَبستْ ... ويدُ الشتاءِ تُذِيبُها سحقا
وجذوعكمْ عُريانةً سجدتْ ... والريحُ تحرقُ عريها حرقا
أثوابُكمْ مزقٌ وما خُلِّعَتْ ... حتامَ فوقَ جلودِكُمْ تبقى
كَمْ رُحْتُ أخلعُ فوقها جزعاً ... ثوبي وكمْ لَمْلَمْتُها رتقا
الريحُ تسرَحُ في شراعِكِمُ ... غرباً وأبحر فيكمُ شرقا
إني سأرشفكمْ إذا حُرِقَتْ ... أجفانُكُمْ بأزاهري رشقا
قلبي لكمْ في كلِّ مفترقٍ ... زيتُ السِّراجِ بليلكْم يشقى

قبل البدء بتحليل القصيدة لابد من الإشارة إلى أن في الديوان قصيدتين مختلفتي الرؤية والهوية وسبل التعبير الفنية تحملان العنوان نفسه: (المبحرون مع الرياح) وهما لشاعرين مختلفين، أولاهما للشاعر خليفة الوقيان، وأخراهما للشاعر علي السبتي، يدلك على ذلك ما تقدم من قول في الرؤية والهوية، والطرائق الفنية المتبعة في كل واحدة منهما، ويعضّد هذا المذهب ما جاء به الشاعر خليفة الوقيان في ديوانه الأصلي: (المبحرون مع الرياح) فقد قال في مطلع

القصيدة الثانية التي لم نذكرها هنا ما نصه:"ردّ على (المبحرون مع الرياح) للصديق الشاعر علي السبتي"(3)، مما يعني أن الشاعر خليفة الوقيان سها عن نسبة القصيدة الثانية إلى صاحبها، وفي سوء الظن يمكن أن يقال: ربما صدَّقَ ما زعمه د.إبراهيم عبد الرحمن(4)، من نسبة الرد إلى الشاعر خليفة الوقيان، وتبعته في ذلك الوهم د.نورية الروميّ من باب تقديس التسميات العلمية... الخ. وأقرب القول أن الشاعر قد سها عن نسبة القصيدة إلى صاحبها، ومن أمانة العلم أن يضع وريقة صغيرة تلحق بالديوان . مختارات الوقيان، ليكون القارئ على بينةٍ من أمره، ولعله اكتفى ببيانه القديم.

بعد أن حددنا نص قصيدة (المبحرون مع الرياح) للشاعر خليفة الوقيان، ينفتح باب للحديث عن منهج بناء القصيدة.

- منهج بناء القصيدة:

إذا نظرتَ إلى البيت الأول والبيت السابع وجدت أن القصيدة تتألف من مشهد أساسي هو مشهد (المبحرون مع الرياح) وهو الركن الأساسي في بنية القصيدة التي يمكن أن يطلق عليها اسم: (قصيدة المشهد) من غير الغفلة عن تحول الشاعر من استغراق المشهد علىطريقة الوصافين العرب، كطرفة في وصفه للناقة، إلى تناولِ مستقبلِ هؤلاء المبحرون مع الرياحِ في ضوء واقعهم المستخلص من حركتهم الحضارية، وموقفه من جدلهم وادعائهم، وهو الجزء الذي تناوله بين البيت الأول والسابع، كما سيأتي في تحليل المشاهد. والمشاهد الأخرى جاءت ابتداء من عجز البيت السابع إلى نهاية النص، وفيه يعرض الشاعر مصيرهم وموقفه منهم إذا وصلوا إلى ذلك المصير المحتوم لديه.

كأن الشاعر بعد أن أزاح الستارة عن مشهد المبحرين مع الرياح شرد بذهنه وعقله إلى مستقبل هؤلاء المبحرين، فاقتضاه ذلك أن يلتفت إلى ماضيهم ليدركوا معنى المصير المنتظر، ذلك أن المقدمات تقود إلى النتائج، وتدل عليها. ثم دعاهم إلى ترك السير مع الرياح، ليسيروا معه إلى الجهة التي يراها جهة الخلاص (شرقاً)، وقد جعل الحب أساس رؤيته ومعالجته، ولو أن لغته تدل على صراع عواطفه بين الغضب والرفق.

فمنهج القصيدة قائم على المشاهد التي تشد المبحرين، إلى مستقبلهم في ضوء ماضيهم، وواقع حالهم، وموقف الشاعر منهم ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

مشاهد القصيدة:

الواقع أننا أمام مشهد واحد لم يكن حاضراً لعين الحس، بل كان ماثلاً لعين النفس، كما لو كان قائماً حقاً، وتحول إلى مشاهد متعددة ترتبط بالمبحرين أنفسهم تغيب عنهم، وتحضر مقترنة بهم في ذهن الشاعر وتخيله لمستقبلهم في ظل تصوره لماضيهم.

أ. مشهد (المبحرون مع الرياح):

معلوم أن الصورة إذا تحركت بعض عناصرها، صارت مشهداً، لذلك ندرس مسألة المشاهد الفنية التي تعد قوام القصيدة ومادتها، فمن عنوان القصيدة ترتسم لنا معالم المشهد الأصلي أو الأساس الذي بني عليه نظام القصيدة الفني. فالمشهد يتضمن الناس (المبحرون مع الرياح)، والبحر، والرياح، والسفن الشراعية، والشاعر نفسه صار جزءاً من المشهد إضافة إلى ضموره وراء السرد الشعري.

ولاستيعاب روح المشهد وحركته ندخل إلى فهمه من بوابة اللغة، ذلك أن (المبحرون) صفة لمجموعة من الناس استغنى الشاعر بالصفة عن موصوفها ليجعل لغته مرتفعة عن الصيغة الخبرية المباشرة التي توحي بالسرد العلمي . غير الأدبي . إلى صيغة ترتفع بالكلام من صورته الخبرية إلى شيء من المجاز المرسل، ذلك أن العرب تطلق الصفة وتريد الموصوف، فقد أطلق الصفة تنبيهاً عليها، وعلى رتبتها المتقدمة في نفسه على الموصوفين الذين لا يعرفون عنده في حاله الشعورية الإبداعية بغير هذه الصفة، فكأن وجودهم محصور بها أو مقصور عليها.

وتخَيّرَ صيغة اسم الفاعل (مبحرون) من الفعل الرباعي (أبحر)، ليدل على أنهم يطلبون البحر، ويسيرون فيه من غير بداية

زمنية معلومة؛ لأن اسم الفاعل مشتق من المشتقات، فيه رائحة الفعل (أبحر) وليس فيه زمنه المحدد. وفيه دلالةٌ على الحال المتلبسة بأصحابها، ولطول تلبسهم بها صارت كالصفة الثابتة، وليست حالاً راحلة بزوال زمنها أو تحول الفاعل من حال إلى حال. وهنا تتداخل الوصفية وهي اسمية لكنها مشتقة من جهة صيغتها، مما يجعلها بالاسمية تقارب الثبات، وبالوصف تزداد قرباً من ثبات اللزوم، لكنها بالاشتقاق تلبس ثوب التحول، وهو الملمح الظاهر من إعراب مفردة (المبحرون) لو ذكر الموصوف، لكنها أخذت إعرابه بعد حذفه فاكتسبت شيئاً من طبيعته الاسمية، فكأن قلق المبحرين في البحر مع الرياح كان حاضراً في عمق التعبير اللغوي عنهم، فاللفظ (المبحرون) لا هو اسم صريح الاسمية، ولا هو فعل تام الأهلية، فله قطبان يشدانه من طرفيه تارة نحو الاسمية، وأخرى نحو الفعلية، كما أنه صفة حلت محل موصوفها، وحال مؤقتة فقدت وقتها فكادت تثبت ثبات الأسماء، فما أشكل هذا التعبير بحالهم وهو يبحرون مع الرياح بين قطبي التجاذب فمن جهة تشدهم الرياح إلى الغرب ومن جهة أخرى يشدهم الشاعر إلى الشرق! فماذا يصنعون؟!...

وبصيغة اسم الفاعل (المبحرون)، يحضر البحر إضافة إلى انعدام تحديد زمن الإبحار فكأنها رحلة مستمرة لا نهاية قريبة لها على المدى المنظور؛ ولا بداية لها على المشهور؛ لذلك عبر بالصفة عن الموصوف، فكان الشاعر متعلقاً بالصفة مبتغياً الموصوف.

ومن مكونات المشهد (البحر) الذي يرى خلف المبحرين ذلك أن المبحرين مقدمون عند الشاعر، وبؤرة إبداعه على البحر، ولولا تعلقهم بالبحر ما ذكره، ولا كان موضوعاً خالصاً لشعره في هذا النص، فهو إطار يحدد البعد المكاني، وجزء ملتبس بالمبحرين، وعمق يصور آفاق المغامرة المفتوحة على فضاء المجهول، وأخطاره،وإحاطة الخطر بهم من كل جانب، ذلك أن العرب . وإن كانت تجاور البحر . تخافه وترهبه، وتعظم شأنه، وتجأر في أعماقه إلى الله، فإذا خرجوا سالمين عادوا إلى لهوهم القديم بالحياة وأمورها، فحداؤهم ودعاؤهم من آيات خوف البحر، وتعظيم أهواله وأخطاره.

ومن مكونات المشهد الرياح التي تُتمّ تناسق المشهد وتخدم غاياته الظاهرة، ومنها أن الرياح تحرك سفنهم، ولا تحركها آلات معاصرة تظهر سلطان الإنسان على الآلة، وتكشف عن روح تخلفهم بالوسائل الحضارية بتنقلهم بهذه السفن التي لا جهة لها سوى الجهة التي تتجه إليها الرياح. ومن براعة الشاعر أنه أخفى السفن، وهي سبل النجاة في البحر، وأظهر المبحرين من باب تعلقه بالإنسان موضوع القصيدة، وتقديمه على ما حوله من مكونات المشهد، والإيحاء بالمحيط الفني لحركته إيحاءً بهذا الاختيار العجيب.

ومن تمام المشهد أن هؤلاء المبحرين يبكون بدموع تشبه الأنهار لكنها دموع الشوق النابعة من أهوائهم وميولهم العقلية، وهي أهواء تحمل معنى الشقاق، وألم المفارقة ليشير إلى أن هناك من لا يشاركهم هذا الإبحار المتجه بهم نحو الغرب.

إذا علمنا أن الشاعر كتب القصيدة سنة: 1971م، وكان العالَم السياسي ينقسم إلى شرق وغرب، وكان العرب جزءاً من ذلك التقسيم العالمي، فكان المبحرونَ يتجهونَ غرباً، وكان الشاعر يتجه شرقاً، وكان ثمة توجه ثالث كما نعلم لا يقبل التوجه شرقاً ولا غرباً، ولو أنه كان في خط المتوجهين إلى الغرب من باب وحدة المعركة الثقافية مع الشرق، بغض النظر عن صواب التوجه أو غلطه.

وسبب توجه المبحرين مع الرياح رياح الهوى التي توارت وراء رياح البحر، وخلف دلالة الرياح عند العرب على الخير (تحقق الصوالح) خلافاً للريح الدالة على الشر في أغلب ما يذهبون إليه من فضاء دلالة كلٍّ منهما.

وفي المشهد يحضر الشاعر بندائه منبهاً المبحرين على حالهم التي يبحرون فيها، ومحذراً من سوء المصير المنتظر لاتجاههم صوب الغرب السياسي، فالشاعر يتجاوز لحظة إبحارهم وحالهم إلى مستقبلهم وسوء المصير بشيء من النبوءة، واكتناه الغيب، والسبق إلى استنتاج ما سيكون لهم من حالهم التي هم عليها في ضوء ماضيهم المنصرم. فقد تحول بنا من مشهد حاضر في النفس إلى مشهدٍ غائبٍ، خزانه الذاكرة والعهد بهؤلاء المبحرين.

ب . مشاهد غائبة حاضرة:

استحضر الشاعر قوة التخيل والتصور لديه فرأى المبحرين غرقى في قابل الأيام، فكأنه أزاح حُجبَ الغيب، فرأى منقلب الأمور بهم، وأن متعة السفر والرحيل نحو الهدف لن تحجبه عن نهاية الطريق كما حجبتهم، ولن تخدعه الظواهر كما خدعتهم،

فشرع يجادلهم برسم مشاهد من أحوالهم الماضية التي يلقون بعضاً من مصيرها في اللحظات الراهنة، لكنه لم يقم بالحجاج المنطقي المباشر كما فعل الكميت بن زيد الأسدي في حجاجه عن آل البيت . رضي الله عنهم . لعلمه أن القدماء يرون ذلك عيباً في الشعر، والعيب مصروف إلى طريقة أداء المعاني الشعرية، فالتمس لنفسه قارب نجاة بتصوير أحوالهم في مشاهد مؤثرة تذكرهم وتبصرهم وتهديهم سبل السلام لو كانوا يفكرون على نحو ما يفكر الشاعر، ويحسون بما أحسبه من سوء المنقلب في نهاية الرحلة البحرية، فجاءت مشاهده مستمدة من ماضيهم فهي بواقع محسٍّ ماضية، وبتكوينها الشعري حاضرة عند الشاعر حضوراً نفسياً وذهنياً، وقد أحضر لهم مجموعة من مشاهد حياتهم حيث يرتبط الماضي بالحاضر، فجاءت كما يلي:

* الأوراق:

في البيت الثالث تحول الشاعر من المستقبل، وما يحمله من غرق لهم، إلى الماضي الموصول باللحظة الحاضرة أو الجارية نحو الماضي، أو النقطة الوهمية الفاصلة بين الماضي والمستقبل، ليدلهم أنه لا يرجم بالغيب بل يبني كلامه على مقدمات يبصرها في مشهد تحولهم أشجاراً مورقة، لكن أوراقها . أعني مصنع غذائها الضامن لحياتها . أصابها اليبس، ففقدت مقوماً من مقومات الحياة، وهو الغذاء، وليقطع أملهم بالحياة أكد لهم أنهم يشهدون بأعينهم . لو كانوا يبصرون . أن يد الشتاء تذيبها سحقاً، فتحولت الأوراق إلى مسحوق تذروه الرياح وتشتد به عواصف الشتاء. ويد القوة التي ذهبت بالأوراق هي يد الشتاء مما يربط حركتهم الاجتماعية بالدورة الطبيعية للحياة الحية في عالم النبات من حولهم تقريباً للمسألة وحثاً على التفكير الكوني، وتنبيهاً لهم أن ما يجري هناك يمكن أن يجري لكم بل هو جار لكم فإذا أردتم المحاجة بالنبات من جهة أن البديل عن الأوراق حاضر منغمس بالتراب، وهو الجذر، مما يجعل الأشجار تتحول في غذائها إلى الجذور، فقد أجاب الشاعر عن هذا تساؤلهم المضمر هنا برسم المشهد الثاني.

* الجذوع:

متابعة لتحولهم إلى أشجار تركَ مصدر الغذاء الأعلى (أوراقكم) وتحول إلى جذوع الأشجار حيث تحمل الشجرة أغصانها، وتفصح عن شخصها بالفضاء الرحب العاري، وهي إشارة إلى قوام الآباء الذين يحملون فروعهم وهم الأبناء فماذا جرى للجذوع؟.. وكيف يمكن تصور مستقبل الفروع بعد حال تلك الجذوع العريانة الساجدة بخنوع، واضعةً جبينها وأنفها بالتراب، كناية عن ذلها وخضوعها؟ فلا يمكن تصور تلك الحال إلا إذا علمنا أن جذوع الأشجار مكشوفة للشمس والريح فليس لها قشور أو ثياب تحميها من عوادي الطبيعة، وهذه حال المبحرين نحو الغرب، فجذوعهم عارية وأحوالهم هي السجود والخنوع بعد انكشاف لحائها للشمس والريح مما يؤدي إلى ضعفها وسقوطها تحت رحمة الريح الحارقة لجملتها العصبية، وهي رمز الشر في هذا الموضع.

مما قدمه آنفاً تشبيه حالهم بحال الأشجار التي فقدت أوراقها مصدر غذائها، وحماية جذوعها، فأذابتها قوة الشتاء، وأحرقتها ريح الصيف، التي لا تبشر بخير، ففقد المبحرون مصدر غذائهم، وواقية أبدانهم من الريح والشمس المحرقة فصاروا عرضة للهلاك. ولما تحدث عن سجودهم بسبب انكشاف جذوع أبدانهم، أراد أن يقيم مناسبة للحديث عن ثيابهم للإشارة إلى أنهم يعملون بقيادة السفن المبحرة بهم في البحر، وأنهم بهيئة الأشجار التي فقدت ما يحميها كالقشرة، فصارت عرضة للهلاك، ممهداً بذلك لمعاودة المعنى الشعري، بمشهد آخر على طريقة المشاهد الثواني.

* مشهد الثياب:

نبه الشاعر المبحرين إلى أنه عالم بحال ثيابهم، فقال:

أثـــوابُكمْ مـــزقٌ ومـــا خُلِعَـــتْ	حتـــامَ فـــوقَ جلـــودِكُمْ تبقـــى
كَـمْ رُحـت أخلـعُ فوقهـا جزعـاً	ثـــوبي وكـــمْ لَمْلَمْتُهـــا رتقـــا

في البيتين مشهد يتألف من لوحتين في تكوينه أولاهما مشهد المبحرين بأثواب ممزقة، وما خلعت عن أبدانهم دهراً طويلاً. وأخراهما مشهد الشاعر الذي يخلع ثيابه ليستر ثيابهم، أو يعطيها صفة من صفات الجدة التي تحملها ثيابه.

الأثواب هنا تحمل على وجوه منها القريب المبادر إلى الذهن بمعنى الملابس، ويكون المعنى الشعري أن سوءاتكم مكشوفة، لأن ثيابهم صارت قديمة ممزقة لا تستر عورة، ولا تحمي بدناً من قوى الطبيعة.

والأثواب هي القلوب، كما في قول القرآن: ﴿وثيابك فطهر﴾(6)، أي قلبك، والعرب تذكر جمعاً وتريد فرداً من باب المجاز المرسل في تعبيرهم في الآية، لكن الشاعر جمع الثوب على أثواب من باب مناسبة العدد للمعدود، وتناسب المعنى، وائتلاف ذلك كله للوزن الشعري. وعلى هذا الوجه تكون قلوبهم متفرقة على وحدة الجهة المقصودة، والتفرق ضعف للجماعة، وهلاك لها من داخلها، ومن خارجها، فسوسة الفناء في تفرق القلوب، ولذلك يتساءل متعجباً من محافظتهم على هذه الأثواب البالية الممزَّقة والممزِّقة (مرة اسم مفعول، ومرة اسم فاعل)، وتمسكهم بها، وهي على تلك الحال من التمزق وانكشاف العورة وانعدام الحماية بها.

والثياب عند علماء تفسير الأحلام من العرب معناها الدين، وإذا سلمنا أن الحال الشعرية وصورها ومشاهدها هي صور إبداعية تغترف من حال تشبه حال الحلم، وهي أقرب إلى اليقظة، فإن تفرق المبحرين في أمر الدين يشير إلى أنهم في حال خطر وضعف، وانقسامهم في فهمه يعود بالخطر عليهم، ويرى أن من يفكرون بهذه الأسمال الممزقة تفرقة، لم يستطيعوا تغيير ثيابهم التاريخية، ولا يدري إلامَ تبقى هذه الأسمال البالية على أبدانهم، وهي ما عادت تسترهم ولا تحميهم، كما يرى الشاعر، ويمكن القول: إنه ذكر الدين وأراد أهله.

ويميط اللثام عن عطفه القديم عليهم، وموقفه القديم من هذه الثياب الممزقة مخبراً بـ(كم) الخبرية، دالاً على كثرة المرات، التي كان يعطي من ثوبه الجديد بعض صفاته لثيابهم القديمة لتبدو حاملة رقعاً من ثوبه الجديد، غير أن الترقيع لا يصنع ثوباً جديداً، وعليهم ألا يعتمدوا على أثوابهم البالية، فلابد لهم من التوجه شرقاً أو غرباً إن كانوا يظنون أن تراثهم سوف يحميهم، ذلك أنه ظنٌّ في غير موضعه، فكأن في المبحرين أو في سواهم من لا يتجه إلا إلى ثوبه القديم باعتبار أن الأسمال لا تعيب الأصيل، ويكفيه نسبه.

إنه بهذا يبين لنا أن المتجهين إلى الغرب كانوا فريقين، أحدها يريد من الغرب قوة مادية لبدنه وقوامه، والآخر يريد الاحتماء به من شرور المعسكر الشرقي خوفاً على القلوب أو رفضاً لتبديل الثوب القديم، أو حماية للعقيدة، أو التراث، وهنا يلتفت الشاعر للتنبيه إلى أنهم يُقدمِون على هلاكهم لأنهم يتبعون رياح الهوى، ولذلك يريد أن يغير توجههم من الغرب إلى الشرق بعد أن كشف عن بطلان حججهم، وحذرهم من سوء المصير المنتظر، مظهراً لهم عطفه وغضبه معاً، وذلك مشهد آخر.

* أزهار الشاعر وزيت السراج:

ليس بين يدي الشاعر مشهد قائم يرسم مصير المبحرين بل إنه يؤكد حقيقة دمارهم ليس غرقاً كما بشَّر في البيت الثاني بل قال لهم:

إنـــي سأرشـــقكمْ إذا حُرِقَـــتْ	**أجفـــانُكُمْ بــــأزاهري رشـــقا**
قلبـي لكـمْ فـي كـلِّ مفتـرقٍ	**زيـــتُ السِّـــراجِ بلـــيلكمْ يشـــقى**

فهو يتخيل نفسه أمام أجفانهم وقد حرقت، من باب ذكر بعض البدن، وإرادته كله، فهل كانوا يبحرون في بحر من الماء أو من النار؟ لعل صور التحول عنده وقوانين تغير الصيرورة اختلفت من بداية النص إلى نهايته، من غير إشعار القارئ إلا بمقدار وعيه لقوله في البيت الرابع: (تحرق عريها حرقا). فالنار تحت الرماد تكاد تشتعل بهم، ويراها ويبصر نفسه عازماً على دفع إنكارهم لمقولاته بقوله: (إني سأرشقكم بأزاهري رشقاً). ومؤكداً وقوع احتراق أجفان عيونهم، ويرسم مشهداً محتمل الحدوث والوقوع، ويلتفت إليهم عائداً من تخيل تلك الصورة المحتملة لهؤلاء المبحرين مع الرياح وهم يتجادلون عند كل مفترق فطلب إليهم أن يتجادلوا على ضوء نار سراج تخير له قلبه ليكون زيتاً يمده بالطاقة ليأتي حوارهم في إنارةٍ من العلم خلاف ليل الجهل الذي يتحاورون فيه من غير أن يبصر أحدهم الآخر. وهي مشدودة للمستقبل بمقدار قربها من لحظة الشاعر الإبداعية، ومناوشتها لقضية قديمة. وأظهر غضبه في قوله: (سأرشقكم) وكظمه بقوله: (بأزاهري)، مما يجعله احتراساً من القسوة.

فمشهد المبحرين مع الرياح تحول بهم الشاعر من حاضرهم إلى مستقبلهم، ومن مستقبلهم إلى ماضيهم، ومن ماضيهم إلى حتمية المصير: (الغرق، أو الحريق)، وجادلهم بغير جدال مباشر لكن بالمشاهد التي تحولوا إليها مستقبلاً، أو كانوا عليها ماضياً. ولم يخرجه الجدل عن روح الشعر وصفائه، وقد أعانه على ذلك لغة تخير بنيانها وألفاظها، ووضعها في مواضعها بما يخدم المشهد والموقف في أغلب ما قدمه الشاعر من مشاهد.

* لغة الشاعر:

في دراسة لغة الشاعر لابد من دراسة أساليب الأداء، وتراكيبه وألفاظه، واختبار مدى مناسبتها للنص مشهداً وفكرة وما يوحي به من انفعال نحو المشهد أو الفكرة، مرتبطة بالسياق النصي أو بالتلويح إلى معانٍ وانفعالات تنجذب للألفاظ العربية من استعمالات سابقة مدخرة في خزائن الذاكرة الجمعية للمتلقين.

* الأساليب:

الأساليب عند العرب نوعان: خبرية وإنشائية، والخبرية لغة العلم والبحوث مالم تركن إلى التشبيه أو المجاز أو الكناية، فإن اتكأت على شيء من ذلك ارتقت إلى آفاق الأدب والفن الشعري. وتظل الأساليب الإنشائية مادة الأداء الأدبي والشعري أصلاً ثابتاً.

إن صح هذا الفرض فإن الشاعر قد أكثر من الأساليب الخبرية، فلا تكاد تجد غير ثلاثة من أساليب الإنشاء الظاهرة، وهي النداء في قوله: (يا مبحرون)، وفيه تنبيه لهم وتخصيص، وطلب. والاستفهام الخارج عن غرضه للتعجب و الإنكار في قوله: (حتام فوق جلودكم تبقى)، فهو لا يسأل حقيقة بل يزيح السؤال إلى التعجب من طول لبس هذه الثياب الممزقة، وينكر عليهم طول مدة ملازمتها من غير خلعها عن أبدانهم. وإن أردت ثباتاً له على الإنشاء لقلت: إنه يطلب إليهم أن يخلعوا ثيابهم القديمة البالية، ويتعجب من طول زمن لبسها، وقلة تجديدها. والشرط في قوله: (وإن عبثاً طال السرى)، وخرج به إلى الاعتراض حاذفاً جوابه، جاعلاً ما تقدمه (إني لألمحكم) دليلاً عليه، فجعل الشرط تنبيهاً حاملاً معنى الخبر بأنه يعلم أن طريقهم طويلة لكنها تنتهي إلى التيه، مثلها في ذلك مثل السفينة التي تسير في البحر مع الرياح فاقدة الإرادة والقدرة على التوجه، فأساليبه الإنشائية تقوم بصور الإنشاء شكلاً ووظائف الخبر حقيقةً في أغلب أحوالها، على إزاحةٍ في الدلالة وتفنن في الأداء.

والشعر لغة الإزاحة، وكذلك فعل بأساليبه الخبرية، في القصيدة، وحسبنا مثالاً واحداً من طرق الإخبار لديه آية على ما نقول، تجده في البيت الأول، إذ يقول:

يـــا مُبحــــرون وفـــي محــــاجركم نهـــرانِ مـــــن نبـــعِ الهـــوى شُــــقًّا

الجملة الخبرية، في قوله: (وفي محاجركم/ نهران من نبع الهوى شُقا)، جاءت بعد نكرة مقصودة بالنداء (مبحرون) مما يجعلها برتبة المعرفة بهذا التخصيص، ويجعل الجملة الإخبارية حالاً لهم، أي صفة مؤقتة بوقت إبحارهم، وهذا معنى مستفاد من ربط الكلام بسياقه الشعري، ونظمه النحوي، بيد أن الجملة الخبرية صيغت على نحو ما رتبت في نفس الشاعر، فكانت محاجر المبحرين التي تحمي العيون أول ما تبين للشارع من المشهد، فكأنه يشير إلى موضع تعلقه واهتمامه، فقدم ما يتعلق به ليكشف جزءاً من تكوين المشهد، ويرسم شيئاً منهم بالإشارة إلى العين بطريقة المقاربة أو المجاورة هروباً من المباشرة، ذلك أن العين تفضح السر الدفين، وتجر الناظرين إلى الكلام، وفي أمثالنا الشعبية: العين مغرفة الكلام(7). فهي مرآة صاحبها، وهي التي تستخرج الكلام من الطرف المقابل، نظراً لقوانين الارتباط العقلية وارتباطها بالحواس المحرضة للعقل والتفكير والكلام، والعين مستقر الرؤية بمفهومها الحسي والمعنوي.

أصل ترتيب الجملة الخبرية بنزع ترتيبها النفسي والشعري، كما يأتي: نهران في محاجركم شقا من نبع الهوى، وهذه خطوة أولى في الترتيب ردت إلينا صورة الجملة، وكشفت عن بعض ما طرأ عليها من تغير في نسقها، فكان الخبر (شبه الجملة) مقدماً على المبتدأ نظراً لأن المبتدأ نكرة، فكان لزوماً على الخبر التقدم على قول أهل النحو، وما كان الشاعر مطواعاً لغير ترتيب الشعر في نفسه، فقدم ما علا صوت الاهتمام به في نفسه، فوافق بهذا التقديم نظام النحو ونظام الوزن الشعري على تفاعيل البحر الكامل، واستجاب لنظام ترتيب المشاعر في نفسه، كل ذلك في طور إبداعي واحد لحظة تخلُّق البيت الشعري وتكونه.وبإزاحة خبر المبتدأ وتقدمه عن موضعه تكون جملة: (شُقَّ)، قد اقتربت مما تتعلق به معنوياً، فصار مؤدى الكلام: نهران مشقوقان من نبع الهوى، فالشق لجنبات مجرى النهرين، والصنعة النحوية تردهما إلى الظاهر من الكلام وليس إلى المحذوف المقدر، فصار الشق صفة للنهرين النابعين من محاجر المبحرين، مما يعكس حس الرفق بهم عند الشاعر، فأسند الشق وما فيه من ظلال الألم إلى النهرين وليس إلى المبحرين مباشرة، وإن كان المآل مردوداً إليهم، مما يعكس قوة الحب لهم وغلبتها في عقله الباطن، هذا ما كشفت عنه الخطوة الثانية من التقدير.

وتعبيره عن الصفة بالفعل (شقا) دون الاسم يحمل دلالة التوقيت للصفة الحادثة، ولو أنه جعلها اسماً لأعطاها معنى الثبوت والرسوخ، وجردها من التوقيت، مما لا يوافق ما في نفسه من تصور الحال المؤقتة المرتبطة بإبحارهم دون أحوالهم الأخرى.

وفي التراكيب كثرت عنده التراكيب الإضافية، كإضافة الاسم إلى الاسم، أو إضافته إلى الضمير المتصل، وتلا ذلك التراكيب الإسنادية للأفعال والأخبار (جمع خبر بالمعنى النحوي هنا على خلاف المتقدم في الفقرات السابقة فقد كان الخبر بلاغياً)، والتراكيب الحالية.

لا أجد المقام متسعاً للتعليق على كل نوع من أنواع هذه التراكيب بيد أنني سأتخير بعض الأمثلة لأدل بها على منهج قراءة ما تركته ذلك أن الأصول واحدة، ولو تغيرت المادة المقروءة واختلفت جهات الكلام. من تلك التراكيب الإضافية تخيرت قوله: (نبع الهوى)، و(شراعكم)، ومن التراكيب الإسنادية قوله: (الريح تحرق)، و(الريح تسرح)، وفيما يأتي قراءة هذه التراكيب:

* نبع الهوى:

في هذا التركيب الإضافي أضيف اسم إلى اسم، لكن الاسم الأول (نبع) والآخر (هوى) والأول مادي حسي تنبع منه مقومات الحياة ومكوناتها الأُولُ (الماء) بيد أن الشاعر أدهش بما يخرج من هذا النبع، وهو الهوى فصنع لنا نبعاً للأهواء. والأهواء شيء عقلي ونفسي مما لا يحس بالحواس الخمس، ولا يتحيز بمكان محدد، فأخرجه الشاعر مخرج الممكن، وأبدع لنا نهراً جديداً من الأهواء، لا تجده في غير الخلق الأدبي.

وهذا التركيب (نبع الهوى) يسمى استعارة في البلاغة، لأن الشاعر جعل الهوى نهراً، فحذف النهر، وأبقى شيئاً من لوازمه وهو النبع، ولما كان لكل واحد من المبحرين عينان، فصارت العين نبعاً للنهر، وفي كل واحد من الناس نهران تبعاً لعينيه، لكن النبع يُصَدِّر أهواء ولا يصدر ماء، وأصبحت رؤوسهم كالجبال التي تنبع منها المياه أو كالصخور، يريد بذلك الكشف عن مقدار إصرارهم، وعزمهم على ما أصروا عليه، فمهما تحاول إقناعهم فالأنهار مقروءة في عيونهم، فكأن أذهانهم تدفع بالأهواء من غير انتهاء.

* شراعكم:

في هذا التركيب إضافة اسم ظاهر إلى ضمير المخاطب مقروناً بميم الجماعة، وفيه صورة مدهشة فقد تحول المبحرون مع الرياح إلى سفينة، أو إلى شيء من أشياء السفينة، والجامع بينهم وبينها هو أن السفينة تسير مع الرياح، والمبحرين أنفسهم يسيرون مع الرياح ففقدوا إرادتهم، فصاروا أكثر شيء شبهاً بها، ولا فرق بينهم وبينها من جهة فقدان الإرادة وتحديد الجهة المقصودة، والسير مع الرياح بغير قاعدة ولا هداية.

* الريح تحرق:

إسناد الفعل (تحرق)، إلى الضمير المستتر في الفعل، وتقديره (هي)، ذلك أن الريح مؤنثة في لغة العرب، وسبب إضماره قرب ذكره وحضوره في الذهن، وتحول الريح إلى نار محرقة ضرب من الخلق الأدبي المثير للانتباه، بغية تحذير المبحرين من المصير المنتظر، وهو محرق، فكيف يتبعون الريح ويبحرون معها وهي نار مؤلمة، ومحرقة. وهي صورة قائمة على جملة أخرى هي: (الريح تحرق) وتسمى ذات الوجهين؛ لأن وجهها الأول اسمي (الريح) يدل على الثبات والرسوخ، ووجهها الآخر فعلي (تحرق) وهو من الأفعال المضارعة الدالة على الحركة والاستمرار بالاحتراق، والآلام المصاحبة، كما يدل على شدة الحضور للمشهد والصورة معاً. مما يومئ إلى عبقرية الخلق الفني، وسحر لحظة الإبداع، التي يسكت فيها صوت العقل، وتنطلق فيها قوى النفس خالقة من المحس معاني جديدة غير حاضرة بل متخيلة، ولا موجودة بيد أنها مفترضة، بوحي العقل الباطن، أو قوى النفس، أو الطاقة الإبداعية.

* الريح تسرح:

أسند الفعل تسرح إلى الريح ليجعلهم كالأغنام أو غيرها من الحيوان المهتدي بالغريزة، ويحول الريح إلى راعٍ يرعى بهم، لكن الريح لا عقل لها، وسبق له أن قرر لها صفة الإحراق لها، مما يفسر حرق أجفانهم في البحر، ويعطيه صفة الإغراق، فلا يدفع بعض المعاني الشعرية بعضها الآخر، وغرضه أن يبين أن إصرارهم

على السير مع الريح يجعلهم كالأنعام بل هم أضل سبيلاً؛ لعلمهم بأنها محرقة، وأنها ستقودهم إلى التيه فلا يجدون جهة في عمق البحر يهتدون إليها بعد أن تتقطع بهم السبل (بمتاهة غرقى). فالريح راعية تقود قطيعها إلى الهلاك، ولا يتبعها إلا من فقد طاقة الاهتداء بالعقل. ولك أن تنظر في تراثنا إلى معنى الراعي، وتلوح بالريح لتأوي إليك المعاني، فتقبل المناسب وترد غيره. يضاف إلى ذلك ما تحمله جملة: (الريح تسرح)، من معنى الثبوت في (الريح)، ومعنى الحركة والاستمرار في الفعل المضارع (تسرح).

ما تقدم من قراءة في بعض التراكيب يفتح نافذة صغيرة لدراسة اللفظ، وقد تخيرت من الألفاظ لفظ القافية، ومن الحروف حرفها أو حرف الروي، ذلك أن القافية في حال كونها لفظاً جاءت عنده اسماً وفعلاً، والقافية إن كانت حرفاً جاء بها على القاف، على ما للقافية من خصوصية تلقيها على ألفاظها التي يطلب الاستقرار في موضعها مع اطمئنانها إلى ما قبلها وزناً شعرياً، ونظماً نحوياً، وترتيباً نفسياً، مما يعد اختباراً حقاً لشعرية الشاعر، واقتداره على بنيان قوافيه، وشدة اقتضاء بعضها لبعض، وجرياً على منهجنا في التخير من غير استقصاء، بغية الدلالة بالحاضر على الغائب، واجتناباً للقول المعاد، اكتفينا بالوقوف على قراءة لفظ القافية دون سواه من ألفاظ النص.

أما حرف القافية فهو القاف، ويسمى حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة، وهو صوت يدل على الجهر في مخرجه، مما يشير إلى أن الشاعر يجهر بصوته في منطقته في وقت لم يكن مسموحاً في الساحة العربية الخليجية إلا بشعر الغزل والمديح، فالقافية مبنية على حرف الجهر في وقت الهمس والإخفاء. والحرف من حروف القلقلة، ليكون مناسباً للمشهد المرسوم بصور المبحرين مع الريح لغير جهة معلومة عقلاً، و إن عُلمتْ توجهاً (الغرب). وأما الألف فهي لإطلاق الصوت ليسمعه هؤلاء المبحرين، بعيداً بقوة جهر الشاعر وعلو صوته لهم.

وأما ألفاظ القافية فمقسومة إلى زمرتين: زمرة اسمية، والأخرى فعلية والزمرة الاسمية، فيها الألفاظ الآتية: غرقى، وسحقاً، وحرقاً، ورتقاً، وغرباً، ورشقاً. أولها (غرقى) وهي جمع (غريق) على صيغة فعيل التي تأتي بمعنى اسم الفاعل مرة، واسم المفعول مرة أخرى، وهي هنا بمعنى المفعول مآلاً، وبمعنى الفاعل حقيقة معنوية، إذا ربطت اللفظ بالمشهد المرسوم والمعاني الشعرية التي لوح بها الشاعر، وهذه حال نادرة في الدلالة. فاللفظ يحمل صورة الغرقى بمعنى الفاعل الذي يغرق غيره، وبمعنى المفعول الذي وقع عليه فعل الغرق، فالقاتل والمقتول واحد، إذا صح استعمال لفظ القتل للتعبير عن الغرق.

وفي صيغة الاسم نفسه معنى الجمع إشارة إلى المبحرين، ورائحة الفعل (غرق) مع أننا أمام اسم ولسنا أمام مصدر، مما يعطي اللفظ طاقة تعبيرية متفردة اكتسبها من جهات البنيان الشعري المختلفة.

واللفظ الثاني لفظ (شرقاً) فهو اسم جهةٍ تحوَّلَ عند الشاعر إلى معنى سياسي في شعره كما في زمن إبداع القصيدة سنة: 1971م، يضاف إلى ذلك معنى البعد القائم في جذر المادة اللغوية، وفي إصرار المبحرين على موقفهم من الاتجاه مع الرياح، مما يؤكد معنى الاغتراب في الموقف الذي وقفوه، وغربة الشاعر في توجهه نحو الشرق قياساً بالناس في محيطه الواقعي.

وما بقي من الألفاظ الاسمية: (سحقاً، وحرقاً، ورتقاً، ورشقاً) يعد من باب المشتقات أو المصادر التي تحمل رائحة الأفعال التي تصدر منها . حروفاً أو أصواتاً . لكنها تتجرد من معنى الزمن، وتجعل الأفعال مؤكدة الحدوث، والحصول مع أنها تأتي في سياق يدل على الاستقبال، مما يجعل ذلك تعبيراً عن إيمانه الجازم بصحة دعواه لهم، وشدة يقينه بما سيصير إليه أمرهم في نهاية المطاف، فأكد بوسائل التوكيد المختلفة وتخير المصادر لقوة وقعها وصيغتها ودلا لتها على الحدوث، وذلك كله مما يقتضيه المشهد ويوجبه المقام من حال تردد مخاطبه أو شكه في صحة دعواه.

وأما الألفاظ ذات الصيغ الفعلية فهي: (شُقَّا، وتبقى، ويشقى). وفي قراءة هذه الأفعال لابد من ملاحظة الفاعل، ليكون المعنى مشدوداً إلى مرجعه الخاص قبل العام، فتلحظ أن الفعل الماضي، هو قوله (شُقَّا)، دال على الألم والوجع من جهة مادته الصوتية، وهو مبني للمجهول ذلك أنه يتحدث عن نهرين لا يعلم من شقهما من عيون هؤلاء المبحرين اقتضاء للخوف من التعبير عن موقفه، من مسألة الخلق الإنساني، وما يحمله من إشارة إلى القوى المحيطة به، أو للإشارة إلى قهرية التكوين وفطريته، وامتلاء العيون بالماء الجاري فكأنها نهر لقلة الفائدة منها لصاحبها، وإنما نفعها لغيره.

ولو أنه عدل عن الفعل المبني للمجهول إلى المصدر لزاد في مصادره، وما اختل وزن الشعر، وأتى اللفظ (شَقَّا) مساوياً أغلب إخوانه في القافية، لكنه أراد أن يحشد نائب الفاعل (ضمير التثنية) فيزيد المعاني في البيت، ويظهرها دون إضمارها في هذا الموضع لغرض يبتغيهِ أو يخفيهِ، أو يخفى علينا وعليه.

وجاء في قوافيه بفعلين مضارعين، هما: (تبقى، ويشقى)، ليدل بهما على الحال والحركة والاستمرار، وسياقه الاستفهام الإنكاري المشوب بالتعجب، فالبقاء لهذه الأثواب موضع ذم عند الشاعر، ومحل دهشة واستبعاد، فجعله في سياق الاستفهام المنكر المندهش وأراده جزءاً من الختام على نية فنائه وزواله على تمسكهم ببقائه.

ومرد الفعل (يشقى) إلى الفاعل إلى (زيت السراج) أو (قلبي) وهما من جهة مآل المعنى شيء واحد ذلك زيت السراج خبر للمبتدأ (قلبي)، وهو عين المبتدأ، من جهة تحول قلبه راغباً إلى وقود للسراج ليكون الجدال على بينةٍ، والتفرق على بينةٍ واضحة، وليصور شقاءه بهم بحال السراج، المشتعل ليلاً، والمحترق، والشقي بالهواء والأهواء.

كانت هذه القراءة من باب الحق العلمي الخالص، وكان الاختيار مناسباً للقصيدة، التي كانت جديرة بالخلود، ومفخرة للشاعر، وجديرة بحمل اسم ديوانه (المبحرون مع الرياح) وصورة من صور الجمال التي تبشر بحس تمثيلي أو قصصي أو سليقة الشاعر، وهي حقيقة حملت تحولات الأزمنة عندما كان المشهد للمستقبل ملتفتاً فيه الشاعر إلى الماضي، رابطاً إياه بالحال المقبلة التي صارت حقيقة في حس الشاعر، فهو يعبر عن تغير أحوالهم بقوله يبست، ناسباً الفعل إلى الأوراق، ويقابل واقعهم المضارع لحالهم الآنية في حسه بقوله (تذيبها) سحقاً فتحول من الماضي إلى الحال المتوقعة، وهو ماض من جهة الصيغة محمول على التوقع في المستقبل، وعبر عنه بهذه الصيغة من باب الاستعارة والتوكيد على وقوعه. ومثل ذلك قل في جذوعهم وقد سجدت ماضياً، وحال المضارع لشعوره بقوله: (تحرق عريها حرقاً)، فجعل بين الأفعال الماضية في صدور بعض أبياته، والأفعال المضارعة في أعجازها كعلاقة السبب بالنتيجة، وجعل بينها تقابلاً يعكس حال التحول من المقدمات إلى النتائج.

ولا يغيب عن بالنا كيف افتن الشاعر في تحول صور المبحرين، وذلك بتصويره المبحرين مرة أرضاً تنبع منها الأنهار، ومرة شجراً تسحق يد الشتاء أوراقها، وتحرق الريح جذوعها، فإذا عاد بهم إلى صور البشر ألبسهم ثياباً ممزقةً ليدل على تفرقهم وتمزقهم، وإذا نظر إلى حركتهم في البحر جعلهم شيئاً من السفينة، أو قطيعاً من الأغنام ترعاهم الريح التي لا عقل لها، وهي مرموز الشر عند العرب، وإذا نظر إلى غدهم وجدهم جثثاً غرقى بالماء محروقة الأجفان، وإذا تجادلوا كانوا كالعميان يحتاجون إلى سراج ليرى بعضهم بعضاً، ذلك أنهم بليل الجهل يعيشون ويشقون.

الواقع أن هذه القصيدة حملت شيئاً من اكتناه الغيب، أو النبوءة الصادقة التي رأى فيها المبحرين نحو الغرب السياسي سيجدون أنفسهم بنهاية المطاف غرقى فيما أقدموا عليه، أو ستحرقهم ناره، ذلك أن الغرب السياسي هو غرب نفعي، إذا انقضت منافعه منهم لم يطق وجودهم لأنهم يأخذون شيئاً يجده حقاً له، ولكم فيما جرى ويجري لحلفاء الغرب الذين أكلهم الغرب إحراقاً أو إغراقاً بالفتن . دليل على صحة مذهب الشاعر في هذه القصيدة، فمنهم من قضى نحبه، ومنهم من يحتضر، ومنهم من ينتظر، وكل مشرقي يُمَنِّي نفسه أن الغرب يحمل قيماً توجب عليه الوفاء لخدامه وحلفائه، لكننا منتظرون والغرب لا يبدل تبديلاً.

ففي تحولات هذه المشاهد زرع الشاعر جدله، وبث حدته، ولم يفقد الشعر طاقته، ولا وسيلته الفنية، ولا كَلَّ الإبداع في هيجته.

بهذا نختتم هذه المحاولة لقراءة نص القصيدة المشاهد والتحولات التي جعلت جدله شعرياً محمولاً بالصورة والمشهد مخفياً وراء تلك الإشارات والرموز مرارة الموقف وخطر المشهد وصعوبة الحركة في القصيدة وفي الحياة نفسها، على أنه جزء من الواقعية السياسية في الشعر، وما فيه من تخيل لم يكن مريضاً بأوهام الرومانسية بل كان يمتاح من محيط الواقع الماضي والمنظور والمتوقع، خلافاً لمن جعل الشاعر رومنسياً على غير بينة ولا برهان مقنع.

هذا بعض ما عنَّ لي في قراءة هذه القصيدة، وكانت تقوم على منهجية صارمة تقود إلى مكونات النص الشعرية التي تؤكد أن القصيدة مشهد حي حياة الخالدين، وشعرها خالص من لوثة الجدل العقلي على عمق ما جاء به الشاعر لكن تناوله كان شعرياً صافي الأداة، شفاف الدلالات.

❒

*دليل الأرقام:

(1). ديوان خليفة الوقيان . مختارات، للشاعر خليفة الوقيان، بيروت . دار الآداب، الطبعة الأولى . 1996م.

(2) ديوان خليفة الوقيان . مختارات: 185.

(3) المبحرون مع الرياح، خليفة الوقيان، الكويت . شركة الربيعان، ط2، 1980م: 19.

(4) انظر ما قاله الرجل: البيان، العدد 73، إبريل 72، ص:7.

(5) انظر: الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور، د.نورية الرومي، شركة المطبعة العصرية ومكتباتها في الكويت: ص:425، الغريب أن ما كتبته الدكتورة الفاضلة ليس مجاراة للدكتور عبد الرحمن بالفكرة فقط بل بالأسلوب الفني للكتابة، حتى يكاد الظن يهجم عليك أن الكتابة ليست للدكتورة نفسها بل هو من يكتب فأنفاسه وفكرته معاً، ولعل ذلك من باب العدوى والإعجاب، من جهة حسن الظن.

(6) سورة المدثر: 4/74.

(7) هذا المثل من الأمثال الشائعة عند عرب الفضل في الجولان العربية السورية.

د.عبد الكريم حسين.

□□

قراءات... قراءات... قراءات

إشكالية العنونة

بين القصد وجمالية

مدخل

أسهمت المنهجيات الحديثة في تدشين عصر جديد للدرس الأدبي والنقدي، إذ قدمت الكثير من المعطيات والآليات والرؤى التي بوسعها دفع القراءة إلى التوغل في متاهات النصوص الإبداعية والظواهر الأدبية، والعمل على استجلاء بواطنها وفحص مكوناتها، على النحو الذي يساعد القراءة في إدراك جوهر النص وفهم الخصائص التعبيرية والأسلوبية للظاهرة.

وقاد هذا الأمر إلى تنوع كبير في اختيار المنطلقات والزوايا التي تندفع منها القراءة نحو ميدان النص /الظاهرة، بتوافر قدر كبير من الاشتغال الحر في فعاليتي الانتخاب والفحص ومن ثم القراءة.

ولعل أبرز ما أفرزته في هذا المجال هو الالتفات إلى الموجهات الخارج- نصية، ودورها المهم في دعم الفعاليات الداخل- نصية وتطوير مستويات اشتغالها، وقدرتها على الإسهام في كشف ثراء النصوص وخصوصية الظواهر بنحو جديد.

يأتي العنوان في مقدمة هذه الموجّهات التي يمكن أن تستقطب فضول القراءة من أجل العمل على حل مشكلات النص، لذا بدأت إشكالية العنوان تشغل حيزاً استثنائياً في الدرس النقدي الحديث، إذ تكشّف عن إمكانات خطيرة في فهم النص وتأويله، وأظهرته الدراسات الحديثة مفتاحاً تأويلياً كاشفاً، تبقى أية دراسة نقدية للنص الإبداعي ناقصة من دون معاينته والنظر إليه بجدية توازي النظر إلى النص.

وقدّمت الدراسات النظرية التي اختصت بفلسفة العنونة نتائج مهمة على صعيد تحليل البنية العنوانية، عبر النظر في أنواع العناوين وأشكالها وأساليب بنائها ومستويات علاقاتها بنصوصها. ونجد أن هذا الجهد المتميز خدم النص كثيراً مثلما خدم القراءة، في السبيل إلى علاقة أمثل بين أطراف العملية الإبداعية.

منهج القراءة

تسعى قراءتنا هذه إلى الاشتغال –على وفق مقررات عنوانها– على منطقة معينة محددة، لذا فإنها ستعفى نفسها من الذهاب بعيداً

في مقاربة فلسفة العنوان الأدبي بإشكالياته المتعددة، وتطمح في الوقت عينه أن تلقي بعض الأضواء على هذه الإشكاليات، من خلال ما تتضمنه من إجراءات داخل هذه المنطقة المحددة.

إن المنطقة النوعية المنتخبة لإجراءات هذه القراءة هي منطقة السرد القصصي، وستكون المجموعة القصصية "زمن الحرائق"(*) للقاص صفوان حنوف أنموذجاً لها.

تتوجه قراءتنا توجهاً سيميائياً في محاولة الكشف عن الكنز الإشاري والعلامي الذي تضمه عناصر العنوان، وتشرف من خلاله على دروب المتن النصي ومتاهاته.

تشتمل المجموعة على إحدى عشرة قصة، تتنوع فيها صيغ العنوان وتتعدد، واجتهدت القراءة في تصنيف هذا التنوع والتعدد على أربعة نماذج حسب مقتضيات الوضع النحوي لكل عنوان، وما يتضمنه هذا الوضع من انعكاسات وظيفية وجمالية على عموم البنية النصية في كل قصة.

احتلت الصيغة الخبرية لمبتدأ محذوف والمقترنه بمضاف إليه أوسع مساحة في عناوين المجموعة وهي ((جدران الصمت /هذا الجنون/ خيط الدم/ زمن الحرائق))، يضاف إليها عنوان "اللوحة الأخيرة" وهو يخضع لذات الوضع النحوي لكن الخبر فيه يقترن بالصفة.

تأتي العنوانات الموضوعة بشكل جملة إسمية بالمرتبة الثانية في كثافة حضورها في المجموعة، وقد بلغت ثلاثة هي ((إضراب في الذاكرة/ موعد خارج الزمن/ للفرح وجه آخر)).

أما العنوانات التي احتلتها لفظة واحدة معرّفة فجاءت في عنوانين هما ((المرحوم/ السكين))، وانفردت صيغة الاسمين المتضايفين بعنوان واحد ((حب ومدينة)) جاء الاسمان فيها نكرتين.

النموذج الأول

استلهام المتن النصي

تحركت العنوانات الخمسة للنموذج الأول ((جدران الصمت /هذا الجنون/ خيط الدم/ زمن الحرائق/ اللوحة الأخيرة)) على استلهام مكامن المتن النصي، إذ بنيت كياناتها العنوانية لغةً ودلالةً على التفاعل الحي المنتج بين أفق العنوان وفضاء المتن.

فالعنوان الأول ((جدران الصمت) المنتج لدلالة الفصل والحجز، يستند في المتن النصي إلى تقنية المونولوج الداخلي للشخصيتين المركزيتين في الحادثة القصصية ((الرجل/ الفتاة))، وتتجلى دلالته في الوصف السردي لشخصية الرجل بكونه ((أخرس)) لكن ذلك لم يمنع من اللقاء والشروع في بناء حياة سعيدة: تضاءلت الفجوة بين الواقع والحلم، إنه يشارك في الحياة لا يتفرج عليها، ازداد إعجابها به، وانطلقت فرحة في أعماقها، فالحياة معه لن تكون سدى ((سأكون سعيدة، سأعيش معه خارج جدران الصمت: فقررت ولبى عقلها وقلبها النداء)).

إذن المقولة التي يقدمها المتن تفضي إلى أن الحب يهزم الصمت "الأخرس"، وبذلك يخلق توجيهاً دلالياً جديداً في تلقّي العنوان.

أما دلالة عنوان ((هذا الجنون)) فينتج دلالياً معنى الذهاب في حركة الحالة أكثر مما يستدعي المنطق، مستلهماً في ذلك روح الحكاية في المتن النصي، وهي تنهض على فكرة الحب من طرف واحد، وطبيعة الفاصل الزمكاني بين الحبيبة المغادرة والحبيب المنتظر بالرغم من قسوة الحالة:

"وتتقضي الأيام كئيبة تسوطه دون رحمة ولا ترشح بقطرة أمل. صار رغبة مشتعلة لرؤية وجهها الجميل وإلفته الساحرة. لا يزال يقضي لياليه الطويلة على أراجيح السَّهر يفتش فيها عن مجدافه ومرساته. يرنو إلى ذلك ا لضوء يستعجل أن تتضح معالمه، وينظر إلى نافذتها المغلقة، ينتظر ساعي البريد، وأن ينضج كل صباح ليشم رائحتها في الطرقات، ويبحث عنها في كل زهرة وشجرة، ويسأل عنها الشمس والقمر)).

ويتضح أن الاستغراق في إنشائية الوصف إنما هو تعبير عن شكل من أشكال الانفصال اللغوي عن الوضع السردي، على النحو الذي يتلاءم مع دلالة العنوان. ويشتغل عنوان قصة "خيط الدم" على استلهام حكاية مأساوية، تتمثل في شخصية الزوج

"عماد" الذي يُعتقد بأنه مات في حادث طائرة، فيتزوج أخوه "معين" من زوجته، لكن "عماد" يعود أخيراً لتحدث المفارقة السردية المتراكزة دلالياً في العنوان.

((كان عماد ينقل عينيه بين الجميع، تلهفت أذناه لسماع ما أخبره قلبه عنه، فلقد كانت مساماته أنيناً مكبوتاً، وأسئلة كثيرة أخرى، أما معين فقد كان ينظر من خلال ستائر عينيه المسدلة. ثم راح الأب يرنو إلى ابنته بعينين واهنتين نائستين، وكانت هي تنظر إلى زرقة بحر هاج في وجهه، وتتمسك بأمواجه المتلاطمة، أما أمينة... فقد كانت تنظر بقلبها الحائر إلى الأخوين وهما يتدافعان معاً نحو الباب الخارجي والدم يختلج في قلبيهما، وقد أمسك كل منهما بقبضة الباب بيد متعرقة مترددة، في حين كانت عينا معين تخاطبان أخاه قائلة له:

-أخي... لو كنت مكاني؟))

لتصبح دلالة "خيط الدم" واضحة بين الأخوين والزوجة المشتركة.

وعنوان قصة "زمن الحرائق" يستند في تشكيله الدلالي إلى ما يعكسه فضاء القصة من مواقف، حيث تنهض الحادثة الحكائية أيضاً على فكرة الحب المقطوع، الذي ينتهي إلى حرائق في كل مكان:

((كان يتفاعل مع الصمت والتأمل في عالم آخر، ومضى، وهو يدرأُ عن نفسه مطراً ما زال يتساقط غزيراً، ويشم رائحة حرائق لا تنطفئ)).

ولعل قصة "اللوحة الأخيرة" تقدم عنواناً أكثر ارتباطاً ووضوحاً بطبيعة الحادثة القصصية التي تنهض على فضاء التشكيل، كما أنها أكثر التصاقاً بالشخصية الرئيسة في القصة الرسامة (سعاد):

((كان الزائرون مستمرين في التنقل بين اللوحة والأخرى، لكنهم وقفوا جميعاً وتباعاً أمام اللوحة الأخيرة التي لم تضع عنواناتها، إذ بدت لهم أصدق اللوحات. وكانت لبقايا امرأة تضغط ثديها بإصبعين، فتدمع حليباً دافئاً في فم طفل رضيع)).

ويتضح تماماً أن العنوان "اللوحة الأخيرة" مأخوذ لفظاً ودلالة من النص.

النموذج الثاني

العنونة الخارج نصية

إنّ العنوانات الثلاثة في النموذج الثاني أخذت محتوياتها الدلالية وقوتها التعبيرية من المنطقة الخارج نصية في الحادثة القصصية، وإن اعتمدت في هذا الأخذ على الإشارات المنبثقة من الداخل نصي، وبذلك تلاءمت بعض الشيء مع صيغها اللغوية الساعية نحو الكفاية العنوانية.

ففي عنوان قصة "إضراب في الذاكرة" تعتمد التسمية العنوانية على استدعاء صورة "إضراب" من الذاكرة، وربطها بمشاهد يستقبلها الراوي عن طريق التلفاز. فمفردة "إضراب" مستلة من الواقع اللفظي للنص، لكن دخول مفردة "الذاكرة" فيها تعزلها عن سياقها وتربطها بالراوي. وتكرار مفردة "إضراب" في السياق النصي يؤكد حضورها المصوّر في المشهد الحكائي:

((لم يكد معلمنا يبدأ الشرح، حتى نسمع أصواتاً قادمة من مكان غير بعيد، فيهمس تلميذ في أذن زميله:

-إضراب.. إضراب.

نتناقل الخبر، ونحدث جلبة في الصف، يضرب كل منا رجليه بالأخرى، أو بالأرض، يستدير المعلم ويسألنا عن سبب ذلك، فيقوم واحد من المشاغبين ويقول له:

(-إضراب أستاذ إضراب)).

لكن هذا الحضور النصي للمفردة يرتبط عند الراوي بـ "فلاش باك" يعود فيه إلى الذاكرة، إثر تحفيز خاص من واقع الحادثة القصصية.

ويشتغل عنوان "للفرح وجه آخر" على امتصاص وحدات الحادثة القصصية لفظاً ودلالة، ليرسم تشكيلة العنواني بنحو يعبر تعبيراً شاملاً وواضحاً عن خصائص الحادثة ومحتواها:

((الناس تغمرهم الفرحة/ فرح بهم وبزوجته الصابرة/ كل شيء في البيت يوحي بالسعادة/ ابتسم الأب وابتسمت الأم/ ضجت الغرفة بالضحك/ ضحكوا كثيراً حين استيقظ الأولاد وجدوا تقويماً للعام الجديد معلّقاً على الحائط الرطب، وعلى ورقته الأولى عبارة دافئة تقول "كل عام وأنتم بخير")).

أما عنوان "موعد خارج الزمن" فإنه ينهض على عنصر المفارقة، إذ أن الشخصية الرئيسة في القصة "الأب –الشيخ" ينتظر بفارغ الصبر ابنه الطبيب المشارك في مؤتمر طبي خارج البلد، وفي غمرة الانتظار يحصل حادث دهس لشاب، فيضطر الأب المنتظر للتدخل وإنقاذ الشاب من الموت، وهنا تحصل المفارقة ليتحول الانتظار من انتظار ابنه المسافر إلى انتظار تماثل الشاب للشفاء بعد إجراء عملية مستعجلة، كي يفرجوا عنه بعد أن احتجزته الشرطة.

من هنا يحصل تبرير لدلالية العنوان (موعد –خارج الزمن) أي خارج زمن الحكاية، وفي مفارقة معه.

النموذج الثالث

تمركز العنونة

ينحصر النموذج الثالث في تمركز العنونة عبر تجليات النص في بؤرة تسمية تعد منطقة التوتر السردي في الحادثة القصصية، ويتمثل هذا النموذج في عنوانين هما "المرحوم/ السكين".

تنهض قصة (المرحوم) في بعد أساس من أبعادها على فكرة فانتازية، يتابع فيها بطل القصة جنازته، ومن ثم يكتشف مصير علاقاته الاجتماعية بقياس مستوى الأثر الذي تركه موته المزعوم فيهم، إذ يصور السارد الذاتي المشهد كما يأتي:

((بحثت بين الرؤوس عن معاوني، فوجدته محاطاً بعدد غير قليل من الأعضاء المستفيدين، قدمت له التهاني، لكن أكثر ما أثارني، صديقي المدين لي بذلك المبلغ وهو يسير خلف العربة مباشرة كبرميل مهتري، وسرور لم تستطع عيناه إخفاءه وهو يحدّث جاره عن مناقبي، ويشهد الله أمامه أنه سامحني بالمبلغ)).

كما تستند القصة في بعد آخر من أبعادها إلى التناص مع قصة أصحاب الكهف:

((حين كانت الشمس ترتفع في الأفق القريب، سمعت طرقاً على الباب، ثم دخل ابني الصغير مبتسماً، ليأخذ مصروفه اليومي. فنبهني لئلا أتأخر، ثم تحولت بسمته إلى قلق واضح... وفعلاً كنت كمن لبث في سريره ثلاثمائة سنة، وربما ازدادوا تسعاً)).

ليتفاعل البعدان في منح دلالة جديدة للعنوان المعرف "المرحوم" إذ تحوّل بهذه التسمية إلى مركز باث يشع على فضاء النص، وفي الوقت ذاته يستقبل إشعاعات النص القادمة من مختلف طبقاته.

أما عنوان قصة "السكين" فإنه يستند إلى فعالية التمركز ذاتها، إذ أن الحادثة القصصية تقوم على اطلاع السارد الذاتي على خبر غريب في صحيفة، يسعى إلى تزييف الحقائق بشأن مدينة (القدس) العربية:

((أي زيف الآن؟. "العثور على سكين حجرية، يزيد عمرها على ألفي سنة"، حفرت على نصلها عبارة جعلت قلبي يسقط من أجفاني، وشوشت عقلي، فراح يسرح بأفكار لا أجساد لها.

–هذا غير صحيح. فالقدس. لنا..)).

ويتفاعل العنوان في طبقة أخرى من طبقات الحادثة القصصية، ليظهر وجهاً آخر من وجوه الفعالية السيميائية للعنوان:

((دخلت العمة طويلة الأنف مادة يدها للمصافحة، بينما كانت يدها الثانية واليمين تحديداً.. خلف ظهرها، وأجزم أنها تخفي بها سكينا)).

من هنا يمكن استنتاج الحضور الاستثنائي لمفردة العنوان المعرفة ((السكين)) في الميدان السردي للنص، وقوة حضورها في صناعة الدلالات وتوجيهها.

المحور الرابع

رومانسية العنونة

ينفرد عنوان قصة "حب ومدينة" المبني نحوياً على صيغة المتضايفين بهذا النموذج، ويتدخل مصطلح الرومانسية في وصف أسلوبية العنونة هنا من خلال الطابع العاطفي المهيمن على جزأيه، فالجزء الأول "حب" يختزن حمولة دلالية خصبة لا حدود لها، كما أن الجزء الثاني "مدينة" يكتنز بالكثير من المعاني والدلالات الثرة، ويضفي عليهما عنصر التنكير طابعاً احتمالياً أكبر في توليد مزيد من الاحتمالات الدلالية.

وحين نبحث عن تجليات هذا الوصف الذي اقترحناه للنموذج في المتن النصي، نجد أن الوصف يتعمق ويأخذ أبعاداً جديدة على صعيد تشكيل الفضاء الرومانسي في لغة العنونة:

((-عدت أخيراً؟..

أينقض فرحاً لسماع صوتها الفاتر، أنظر إليها فأرى ظهرها، وأقول:

-عدت يا أمي.

تقول معاتبة باللهجة نفسها

-طولت الغيبة، أين كنت؟.

أطرق رأسي خجلاً

-في مدن الحضارة والمال.

....

....

أتوغل في شرايينها، أتوجه صوب بيت جدي. هو قصر قديم.. قديم، من صفوان وقرميد، تنتظرني شجرة وارفة الظلال تنتصب شامخة على رصيف مقابل بابه، أسير عدواً خلف قلبي فتبدو لي صبية مغرقة في السهر، لم تستسلم لملكوت النوم، فلم يهطل الليل في شوارعها وساحاتها العامة، تتقافز عيناي مشدوهتين بين أعضائها قبل جسدي.

تحدق في محالها وبناياتها الضخمة، مؤسسات "شركات" حدائق وملاعب وقطاعات مختلفة جعلت الفرحة تترقرق في عيني.

-سيدة الجمال!.. سكرت ولم أشرب من خمرتك بعد.....))

إذ يتضح مستوى التشخيص الذي يسعى إليه السارد الذاتي في تحويل مدينة الوطن إلى فتاة، مقارنة بمدينة الغربة التي تأخذ من الإنسان المغترب ولا تعطيه، بمعنى أن "حب" المعطوف على "مدينة" في العنوان تمثل قضيةَ إنسان ومصيراً وحياةً، مما يفسر الطابع الرومانسي الشائق للغة السرد في النص.

لاشك في أن هذا التحليل الذي خضع له عنوان المجموعة القصصية "زمن الحرائق"، كشف عن طبيعة الإشكالية التي خضعت لها استراتيجية التسمية، بين رؤية القاص متمثلة ببنية القصد، وبين رؤية المتلقي متمثلة بجمالية التلقي، واستخلص نمطاً معيناً من التوافق أو التفاهم أو التقارب في كينونة العنوان وتأويله، استناداً إلى قوة اتصاله بالمتن السردي.

(*)زمن الحرائق؛ قصص قصيرة، صفوان حنوف، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 1999، وهو النص الفائز بالجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي- الدورة الثانية.

د.محمد صابر عبيد- العراق

❑❑❑